ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK
UND MUSIKPFLEGE

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HAUPTSCHRIFTLEITER:
DR. ALFRED HEUSS

ZfM

91. JAHRGANG 1924

STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG
(VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Inhalt des 91. Jahrganges.

I. Leitartikel und Aufsätze.

II. Musikberichte.

III. Musikfeste und Festspiele.

IV. Neuerscheinungen und Anzeige von Musikalien.

V. Besprechungen.

Kreuz und Quer.

32. (1924, ein Jahr musikalischer Gedenktage, Berlin und Wien oder Intellekt und Instinkt. / Theorie und Praxis in moderner Musikästhetik u. a.); 85. (Die Uraufführung der Missa solemnis vor 100 Jahren. / Städtische Musikpflege und Großstadtpresse. / Nationales Dirigententum u. a.); 138. (Hilfswerk für Musikwissenschaft an der Universität Halle-Wittenberg. / Marteau contra Andreas Moser u. a.); 193. (Wie Furtwängler sein Kapellmeisteramt am Gewandhaus verwaltet. / Dichtung und Wahrheit u. a.); 253. (Beethovens Missa solemnis und Neunte Sinfonie. / Das Riemannsche S[6]. / Zum Vortrag des Mendelsohnschen Violinkonzerts u. a.); 320. (Hermann Kretzschmar an Felix Dräseke. / Furtwängler und das Gewandhaus u. a.); 381. (Vom internationalen Musikfest in Prag. / Musikempfinden eines Gehörlosen. / Karl Reinecke-Feier in Leipzig u. a.); 445. Rüböl, Wachslicht und Mozartoper. / Wie Künstler als Handelsartikel etikettiert und angepriesen werden u. a.); 516. Gesunde Konzertpolitik. / Ein früheres Mitglied der Familie Mozart in Augsburg u. a.); 585. Bruckneriana. / Ferruccio Busonis Tod. / Kunst, Künstler und Propaganda. / Profanierte Musik. / Eine verschollene Bearbeitung R. Schumanns u. a.); 650. (Bruckner- und Straußfeiern in Leipzig. / Der 2. Kongreß für Ästhetik u. a.); 716. (Puccini †. / Über die Probleme von „unmusikalisch". / Bruckneriana u. a.).

Notizen.

Bevorstehende Uraufführungen: 37. 90. 142. 198. 256. 323. 386. 447. 518. 590. 654. 722; Stattgehabte Uraufführungen: 37. 90. 142. 198. 323. 386. 448. 519. 591. 654. 722; Aus Konzert und Oper: 43. 44. 93. 94. 143. 147. 148. 205. 206. 262. 266 267. 268. 327. 331. 393. 395. 396. 449.457. 520. 592. 593. 595. 657. 659. 660. 723. 724. 727. 731; Musikfeste und Festspiele: 44. 94. 148. 206. 269. 332. 381. 395. 461. 523. 599. 659. 731; Musik im Ausland: 44. 95. 149. 208. 270. 333. 397. 523. 599. 661. 732; Konservatorien und Unterrichtswesen: 94. 149. 270. 461. 599. 660. 733; Von Gesellschaften und Vereinen: 44. 94. 149. 270. 333. 396. 462. 523. 599. 660. 733; Persönliches: 45. 97. 151. 210. 270. 336. 402. 465. 525. 600. 661. 733; Preisausschreiben: 47. 98. 333. 396. 527. 590. (Preisaufgabe d. Z. f. M.) 600. 645. (Preisaufgabe d. Z. f. M.) 663 u. 715 (zum Preisausschreiben d. Z. f. M); Verschiedene Mitteilungen: 47. 99. 152. 211. 272. 337. 403. 466. 527. 602. 735; Verlagsnachrichten: 46. 98; Scherzando: 80. 135. 380. 504.

Bilder.

Othmar Schoeck: 174; Wagner im Kreise seiner Angehörigen und nächsten Freunde: 236; Richard Strauß: 292; Hermann Kretzschmar: 300; Karl Reinecke: 301; Bruckner in seinem Arbeitszimmer: 486; Bruckner (Reliefaufnahme): 487; August Reuß: 556; Ferruccio Busoni: 557; Peter Cornelius: 692; Hans Thoma, Der Geiger: 693.

Musikbeilagen.

Verschiedenes.

Robert Schumann Stiftung: 114. 211. 250. 318. 404. 467. 505. 585. 646. 696. / Bruckner-Festspende: 597. / Verleih-Zentrale: 309. 370. 424. 688. / An die Leser der Z. f. M.: 1. 736.

* * *

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

91. JAHRGANG

1. HEFT

AUS DEM INHALT:

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

BERLIN * LEIPZIG * WIEN

SEEBURGSTR. 100

// ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN — ZfM — SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat M. 1.10, fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

91. JAHRG. | LEIPZIG, JANUAR 1924 | HEFT 1

An unsere Leser!

Beim Eintritt in den neuen, 91. Jahrgang der „Z. f. M." bedarf es nur weniger, aber bestimmter Worte. Wir wenden uns zunächst mit Gefühlen herzlichen Dankes und innerster Übereinstimmung der Kunstanschauungen vor allem an die Mitglieder der Notgemeinschaft, die uns in den so kritischen Zeitpunkten des vergangenen Jahres ermutigt haben, die Zeitschrift trotz aller Nöte aufrecht zu erhalten, was sich in praktischer Hinsicht — das sei denn doch noch besonders angeführt — nur dadurch ermöglichen ließ, daß auch jetzt in erster Linie der Verlag die Last des finanziellen Durchhaltens auf sich genommen hat und auch gegenwärtig noch trägt. So erfreulich die Fortschritte in den zwei Monaten auch waren und die „Z. f. M." sich ihren früheren Leserkreis wieder zu erobern beginnt, es bedarf der unablässigen Werbearbeit jedes einzelnen Lesers, um der Zeitschrift sowohl eine gesicherte Zukunft wie jene Wirkung im deutschen Musikleben zu geben, die zur Erreichung ihrer Ziele notwendig sind. Wir alle haben uns im Dienste der deutschen Musik stehend zu betrachten, tue somit jeder, was er als seine Pflicht ansehen muß!

*Verlag und Schriftleitung
der „Z. f. M."*

Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik / Von Dr. Alfred Heuß

II.

Wir setzen nunmehr unsere im Novemberheft begonnenen Auseinandersetzungen fort und beschäftigen uns zunächst mit den besonders wichtigen Abschnitten 3 und 4 in Haufes Brief, in denen über das eigentliche Wesen der neuen Musik und ihren Untergrund gesprochen wird. Mit Nachdruck wird uns vorgetragen, daß dieser Musik ein „letzter, unerbittlicher, radikal ehrlicher Ernst“ zugrunde liege. Die junge Generation stehe in jeder Beziehung unter dem stärksten Druck, unter einer Spannung, die sie zu einer Kunst zwinge, die dem „ästhetischen Ausdruck für diese ihre Lage gebe“. In diesem Sinne erscheine ihr auch alle andere zeitgenössische Kunst belanglos, als Epigonenwerk, schwächliche Romantik, im Gegensatz zu jener früheren Kunst, die für *ihre* Zeit ausdrucksbildend gewesen sei. So müsse alle jetzt geschaffene Musik das letzte an Spannung aufweisen, aus tiefstem Grunde dissonant, „häßlich“, atonal, barbarisch, böse, satanisch sein. Man wolle nichts verheimlichen, „zeigen wir nur unser böses und leidendes Gesicht“. Man lese die mit Temperament vorgetragenen Ausführungen bei Haufe selbst nach.

Mit der Frage der Ehrlichkeit, besser der inneren Wahrhaftigkeit, weiterhin, ob die neue Musik wirklich der Ausdruck unserer Zeit sei, wird man sich vor allem zu beschäftigen haben. Noch sozusagen jede neue, sich im Gegensatz zu der herrschenden befindliche Richtung in der Kunst hat die höhere Wahrhaftigkeit ihrer Bestrebungen aufs Panier geschrieben und mit ihr einen Trumpf ausgespielt, der zum mindesten für die betreffende Zeit seine Bedeutung hatte. Der „Verismus“ ist eine geradezu mit mathematischer Sicherheit eintretende Erscheinung, die denn auch in der europäischen Musikentwicklung schon halbe dutzend Male sich gezeigt hat. Wir wollen es der jungen Generation zunächst auch gar nicht verdenken, daß sie jede andere zeitgenössische Kunst als „Epigonenwerk“ ansieht, das aber müssen wir sogar ernstlich fragen, welche Triebkräfte der neuen Bewegung zugrunde liegen. Haufe führt seelische Qualitäten an, den starken Druck, die scharfe Spannung, unter denen die modernen Komponisten leben, kurz die Wirkungen der gegenwärtigen Lage, die denn auch notwendigerweise zu einer „häßlichen“, barbarischen atonalen Kunst führen mußten. Es ist nicht schwer, diese Anschauung zu einem entscheidenden Teil zu widerlegen. Man hat lediglich die Frage zu stellen, ob denn der Künstler in seinen treibenden Kräften wirklich Ausdruck der augenblicklichen Lage ist oder sein muß. Wäre dem so, so könnte er in seelisch deprimierendsten Verhältnissen nur Werke schreiben, die diesen entsprechen, was die Biographie eigentlich jedes Künstlers widerlegt. Fröhlichste, lebenbejahendste Werke wurden etwa in Stunden tiefster Traurigkeit und Niedergeschlagenheit geschrieben, und was für den einzelnen Künstler gilt, hat auch für ganze Perioden Geltung. Es gibt keine, auch nicht unter stärkstem Druck stehende Zeit, die im Ausschöpfen dieses ihres Zustandes ihre Aufgabe erblicken müßte oder erblickt hätte — man denke an die deutsche Musik zur Zeit des dreißigjährigen Krieges —, weil nun einmal der Mensch nicht nur ein empirisches, sondern auch intelle-

gibles Wesen ist. Vor allem die Musik beweist ihre intellegible Zukunft in einem ganz besonderen Maße. Von dem unmittelbaren Erlebnis ist der Musiker weit weniger abhängig wie der Dichter, er kann mit ihm auch in den seltensten Fällen etwas anfangen. Eine Erscheinung wie der Lyriker Goethe ist auch deshalb in der Tonkunst geradezu undenkbar. Auch daran hätte man zu erinnern, daß die neue Musik weder ein Produkt des Krieges und seiner Folgen ist, sondern noch im Frieden in Erscheinung trat, wie sie ferner auch in Ländern zu treffen ist, die weder in äußerer noch innerer Beziehung unter einem besonderen Druck stehen. Übten die Verhältnisse eine unmittelbare Wirkung aus, so müßte auch die deutsche neue Musik schon längere Zeit einen ganz besonders leidenden, dissonanten Charakter aufweisen, was aber tatsächlich nicht der Fall ist. Der Stammvater dieser deutschen Musik ist Fr. Schönberg, etwa seit 1908, und auf ihn werden wir denn schon zu sprechen kommen müssen, wenn wir der neuen Musik in Deutschland ein wenig schärfer ins Auge blicken wollen. Es geht also sicher nicht an, sie in unmittelbare Verbindung mit der gegenwärtigen Zeit zu setzen, wie auch das Argument, daß die jungen Leute das Chaos des Krieges durchlebt und deshalb eine ganz andere Einstellung zum Leben hätten, einer eigentlichen Kritik nicht standhält. Um die tiefsten Abgründe menschlichen Daseins zu schauen, bedarf es keines Krieges, sondern der ganz besonderen Veranlagung, der angeborenen Fähigkeit, Abgründigstes erleben zu können. Halten wir uns klar vor Augen, daß der Einfluß selbst stärkster äußerer Ereignisse ganz von uns selbst abhängt, und zwar erstens von der Fähigkeit, sie intensiv erleben, zweitens aber, das intensiv Erlebte auch verarbeiten zu können. Es ist hier ähnlich wie mit dem Reisen: Es gibt Menschen, die die größten und längsten Weltreisen unternommen haben, ohne im inneren Sinn wirklich etwas erlebt zu haben, andere aber gehen bloß über die Straße, sehen ein paar leidende oder fröhliche Gesichter, und eventuell ist ein tiefes, oft erschütterndes Erlebnis zustande gekommen. Auch mit dem Zusammenbruch aller Normen, die unsere Generation erlebe, wollen wir es nicht allzu emphatisch nehmen. Abgesehen davon, daß vieles durch gewaltsames Einreißen zusammengebrochen ist, gilt dieser Zusammenbruch keineswegs hinsichtlich entscheidender innerer Normen, wenigstens nicht in den Augen von sehr vielen, die sich auch noch als recht lebendige Zeitgenossen fühlen. So ist auch über den Zusammenbruch der musikalischen Tonalität, die uns Musiker in gewissem Sinne am meisten angeht, noch lange nicht einmal das zweitletzte Wort gesprochen. Gründet sich die Atonalität auf innere, heute noch gar nicht erkennbare Gesetze, so kann sie Dauerkraft besitzen und sich neben der Tonalität, die — darauf kann man sich verlassen — ihr urkräftiges Leben weiterführen wird, einen Platz erobern. Das können wir ruhig abwarten. Zunächst hätte aber die neue Musik den Beweis zu liefern, daß sie gleich der früheren imstande ist, das ganze Gebiet menschlichen Erlebens zur Darstellung bringen zu können, und hierin sieht es, wie es selbst der jungen Generation bewußt sein dürfte, noch sehr windig aus. Mit ein bißchen böser, satanischer, barbarischer, gelegentlich auch ekstatischer Musik kommen wir wirklich nicht aus, das ist, wie schon das letzte Mal ausgeführt wurde, Spezialitätenkram und kann, sobald der Reiz für das Neue befriedigt ist, keine Dauerkraft haben. Es soll hier indessen einzig gesagt werden, daß eine atonale Tonkunst nicht allein den Beweis

auf innere Gesetzmäßigkeit, sondern auch auf die Fähigkeit zu liefern hat, den Reichtum der menschlichen Seele zum Ausdruck bringen zu können.

Wer die Entwicklung der Tonkunst auch im Sinne ihrer allmählichen Erweiterung des seelischen Ausdrucks einigermaßen zu überblicken vermag, der weiß, wie so außerordentlich schwer diese Eroberung vor sich ging, macht von hier aus aber auch den Rückschluß auf die Mittel dieser unserer Musik und erkennt mit Staunen ihre geradezu wunderbare Erweiterungskraft bei einer durchweg gesetzmäßigen Anwendung. Je mehr man sich in diesen Zusammenhang hineindenkt, um so mehr wächst der Respekt vor diesen gesetzmäßig angewendeten Mitteln, mithin auch vor den Gesetzen selbst, und hält man sich dagegen unsere Zeit vor Augen, so fragt man fast lächelnd: Wie, das bißchen, das im besten Fall die heutige Komponistengeneration dem allgemeinen Musikschatz einzufügen hat, das sollte nicht auf ganz organische Weise möglich sein, sondern dazu soll es eines Bruches mit allem Hergebrachten, Gesetzmäßigen, bedürfen, wozu man obendrein einen Lärm macht, als entdeckte man die Welt zum zweiten oder eigentlich erst so recht zum erstenmal! In dieser Beziehung, man darf mir's glauben, wird man einmal später über unsere Zeit ruhig spottend urteilen: Viel Geschrei und wenig, außerordentlich wenig Wolle. Die modernen Kunstbestrebungen haben fast verzweifelte Ähnlichkeit mit unserer hoffentlich gewesenen Papiergeldwirtschaft: man bläht sich gewaltig bis ins Milliarden- und Billionenfache auf, nur stehen hinter diesen Milliarden und Billionen keine Werte von Belang. Wer denn auch einen wirklich kritischen, an echten Größen geschulten Blick besitzt, der sieht sich selbst unsere Koryphäen sozusagen auf dem ganzen geistigen Gebiet sehr ruhig an, klopft ihnen mit Gemütlichkeit auf die Schulter und sagt verständnisinnig: Nicht wahr, wir wissen genau, wo es fehlt, wir machen uns nichts vor. Und ausgerechnet diese unsere doch wirklich recht ausgemergelte Zeit gebärdet sich, als könnte sie aus unerhörtem Kräfteüberschuß neue Welten gebären, Normen fallen lassen, die starke, gesunde Geschlechter in ruhiger, männlicher Arbeit herausgebildet haben; mir nichts, dir nichts, auf einen Hieb. Das muß ein Mann mir sagen, eh' ich's glaube, sagt der Kurfürst in Kleists Prinzen von Homburg, oder: daß ich nicht lache, wie man heute sagt. Die Diskrepanz zwischen heutiger Kolossalgebärde und dem, was unsere Zeit an Tatsächlichem zu vergeben hat, muß doch jedem Urteilsfähigen auffallen, und bei einiger Überlegung dürfte es auch zur Anwendung des Gesetzes von Ursache und Wirkung reichen. Hier, auf diesem Gebiet, herrscht unmittelbarer Zusammenhang, und zwar deshalb, weil der geringe Vorrat an starken geistigen und seelischen Kräften keine augenblickliche Erscheinung ist, sondern schon lange zu verspüren war. Hingegen die neue Kunst in unmittelbare Verbindung mit der durch den Krieg geschaffenen Lage zu bringen, geht aus den angegebenen Gründen nicht an. Man kann lediglich sagen, daß die heutigen Verhältnisse die Saat der neuen Musik üppiger, als es unter gewöhnlichen Umständen der Fall gewesen wäre, aufgehen ließen, mehr wirklich nicht. Denn der Untergrund der neuen Musik liegt weit tiefer, sie steht mit der ihr unmittelbar vorausgehenden in engstem Zusammenhang, zu der sie sich in ganz bewußten Gegensatz stellt, sich als deren Kritiker aufwirft und zugleich versucht, an Stelle dieser früheren Kunst eine andere, und zwar, wie uns deutlich gesagt wird, zwar keineswegs

schönere, dafür aber wahre, ehrliche und von unerbittlichen Ernst getragene zu setzen. Hier beginnen neue Fragen, die in die Worte gekleidet seien: Ist die Kritik der neuen Musik an der älteren berechtigt, von innerer Notwendigkeit diktiert, und zweitens, hält der produktive Teil dieser Kritik, nämlich die neue Musik selbst, gerade auch in ihren musikalischen Voraussetzungen eine berechtigte Kritik aus.

Daß an der heutigen Musik, weiterhin aber überhaupt an der des 19. Jahrhunderts, rücksichtslose Kritik geübt werde, gehört zu den eigentlichen Notwendigkeiten unserer Zeit, und hier ist gerade auch der Punkt, der mich mit Bestrebungen der neuen Musik verbindet. Unsere innere Existenz hängt sogar von der Kraft und dem Ernst ab, dieses Zeitalter einerseits zu erkennen, zweitens aber von innen heraus zu überwinden, um auf Grundlagen zu gelangen, die einzig und allein eine gedeihliche Zukunft herbeiführen können. Immer und immer wieder ist auch in dieser Zeitschrift ausgesprochen worden, daß wir heute die Rechnung davon erhalten haben, was unsere Vorfahren im 19. Jahrhundert zu bezahlen unterlassen haben, weil sie mit dem Erbe des Revolutions- und Humanitätszeitalters Raubbau trieben, den nötigen, von wahrhaftem, echt deutschem, nicht aber teutschem Idealismus getragenen Ernst nicht aufbrachten, dieses Erbe zu wahren, geschweige zu mehren. Diese Erkenntnis braucht gegenüber den großen Leistungen dieses Zeitalters nicht ungerecht zu machen, die großen Ausnahmemänner hängen ihrer innersten Existenz nach auch nicht von ihrer Zeit ab, sowenig sie in ihrer Erscheinungsform ohne diese zu denken sind. Womit vor allem ein Wagner in der Musik Ernst machte, das hat ihm seine Zeit, die in einer unverkennbaren Bürgerlichkeit aufging, nicht gegeben, an die Wurzeln seiner Kunst reicht die bürgerliche Romantik seiner Zeit nicht heran. Und was Brahms betrifft, so begreift man ihn nicht, wenn man gerade sein späteres Schaffen nicht als bewußtes Sich-abwenden-wollen von der Romantik auffaßt. Wenn es nicht in größerem, durchgreifendem Maßstab gelang, so liegt das in den seinem Menschentum gezogenen Grenzen begründet. Daß aber Brahms sich nicht nur von seiner Zeit treiben ließ, sondern ihr sich auch entgegenstellte und neue Grundlagen zu finden suchte, macht ihn zu einem der ersten Vorgänger der heutigen Bestrebungen, von der Romantik frei zu kommen, wenn er sich auch in der Methode himmelweit unterscheidet. Nichtsdestoweniger wird eine spätere Geschichtschreibung Brahms einmal vor allem von dieser Seite betrachten. Bei der bisherigen Betrachtung mit ihren gefärbten Parteigläsern war dies ausgeschlossen, was ebenfalls auf das Schuldkonto des benebelten 19. und bisherigen 20. Jahrhunderts gehört. Was Max Reger betrifft, den manche in diesem Zusammenhang berücksichtigt zu finden erwarten werden, so ist zu sagen, daß er trotz seines Anschlusses an Bach bei seiner alles nur nicht weiten, sondern fast engen menschlichen Natur am Ende seiner Laufbahn eigentlich weiter zurückstand als am Anfang derselben. In rein musikalischer Beziehung bedeutet er vor allem insofern einen Markstein, als seine Harmonik letzte Konsequenzen auf dem Boden der Tonalität vollzog, weshalb denn auch die eigentliche Wiege der Atonalität unmittelbar neben seinen harmonisch gehäuftesten Werken steht. Niemals wäre Reger auf diesem Gebiet so weit gelangt ohne die Riemannsche Funktionstheorie, er ist denn auch das bezeichnendste Beispiel dafür, welchen Einfluß in unsrer Zeit die

Theorie auf einen schaffenden Künstler gewinnen kann. Doch zurück zu unsrer eigentlichen Aufgabe.

Die Romantik hatte sich insofern überlebt, als ihre eigentlichen Grundlagen mit denen unserer Zeit nicht mehr zusammenstimmten, ragte aber derart übermächtig, insbesondere durch die Gestalt Wagners, in sie hinein, daß noch heute die meisten gar nicht fähig sind, diese Diskrepanz zu sehen. Wobei aber mit ganz gehörigem Nachdruck darauf hinzuweisen ist, daß Wagner gerade in einseitig romantischem Licht gesehen und dadurch in seinem reinsten, überromantischen Teil mißverstanden worden ist, wie es denn zum Charakteristikum dieses Zeitalters gehörte, alle Kunst, betraf es die eines Bach, Händel, Mozart oder Haydn, mit den Augen der Romantik zu betrachten und von hier aus die Einschätzung zu unternehmen. Es gehört zu den unbedingten Positiva unserer neuesten Zeit, daß hier wenigstens einigermaßen ein Wandel eingetreten ist und wir klarer zu sehen beginnen, was ebenfalls in unmittelbarer Verbindung mit den Bemühungen steht, von den ohnedies trübgewordenen Quellen der Romantik wegzukommen und ganz andere aufzusuchen. Das ganz gleiche Problem existiert nun, nur in weit verschärftem Maße, für die musikalische Produktion, wo die Situation insofern brenzlig geworden war, als man mit geradezu fatalistischer Klarheit allmählich einsehen mußte, daß selbst mit Aufbietung aller Kräfte, d. h. vornehmlich Steigerung der Mittel, gerade an Wagner nicht heranzukommen war. Das hing nun wirklich nicht nur damit zusammen, daß keiner über die rein musikalische Potenz verfügte — Richard Strauß ist oder, besser, war ein sogar eminentes musikalisches Talent —, sondern damit, daß vornehmlich die allgemein geistigen Kräfte Wagners fehlten, seine Fähigkeit, wie man mit den musikalischen Mitteln ihrer innersten Bedeutung im Sinne einer ausgesprochenen Ausdrucksmusik umgehen müsse, um selbst der einfachsten Dreiklangsfolge eine besondere Bedeutung geben zu können. Wie von Wagner und der in ihm gesehenen Romantik loszukommen sei, das war — und ist es teilweise heute noch — die Frage, die sich den meisten vorwärtstreibenden Komponisten unsres Jahrhunderts fast unmittelbar und immer stärker aufdrängte, zumal man bemerken mußte, daß auch Wagner nicht mehr in der früheren, romantisch überhitzten Weise wirkte. Eine Rettung schien von Frankreich durch den Impressionismus Debussys zu kommen, mit dem man sich auch sofort einließ, um aber bald erkennen zu müssen, daß sein überfeinertes Dünnblut in Deutschland nicht recht zirkulieren wollte. Die Wirkung dieses französischen Geschenks ist aber dennoch sehr stark gewesen und bestand in einer weiteren Lockerung des ohnedies nicht mehr festen, tonalitätssicheren Bodens, eine Wirkung, die man eigentlich erst heute klarer übersehen kann. Seiner eigentlichen Abstammung nach ist aber der französische Impressionismus ein bleichsüchtiges Töchterchen der Romantik aus einer Ehe linker Hand, dem aber, wie bereits angedeutet, bei näherem Kennenlernen so etwas wie ein paar perverse Eigenschaften nicht fehlten, so daß sehr viele Komponisten mit ihm intimeren Umgang pflegten, als sie öffentlich zugegeben hätten. Selbst Reger nahte sich der kleinen Französin, aber nur äußerlich, und nach ein paar romantischen Tänzchen mit ein paar bajuvarischen Sprüngen ließ er sie wieder stehen; der Gegensatz war zu stark.

Wirklich gelitten hat indessen unter der Abhängigkeit von Wagner kaum ein deutscher Komponist, schon deshalb, weil man sich das Leben nicht allzu schwer machte und die Kunst zwar nicht „heiter“, aber doch möglichst kurzweilig betrieb, wie dies Richard Strauß am klarsten zeigt. Für Mahler aber, der eine tief menschlich gemeinte Sinfonie nach der anderen von sich loswälzte, gab es in seinem musikalischen Eklektizismus eigentliche musikalische Probleme nicht, er benützte — hierin unbefangen wie die großen Meister, nur ohne deren sich bei ihnen von selbst einstellende Kritik — die musikalischen Mittel als etwas Selbstverständliches, gerade wie sie sich ihm darboten, und in dieser Unbefangenheit beruht nicht zum wenigsten seine musikalische Bedeutung. Mahlers Leiden war nicht musikalischer, sondern rein menschlicher Natur. Ein ihm sehr nahestehender Jünger hat ihm aber tief in die Augen geblickt, deutete den Erlösung verlangenden Blick seiner eigenen Natur gemäß, wie es denn nicht so sehr viele tief veranlagte Juden geben dürfte, die nicht irgendwie an sich litten. Dieser Jünger Mahlers ist Arnold Schönberg, der einzige soweit deutsche Musiker, bei dem das Verhältnis zu Wagner tragisch wurde, wofür die Grundlage außer seiner Natur der Umstand abgab, daß er sich von Wagner bis ins Innerste hatte durchdringen lassen und als eine Art Tristan des dritten Akts seinen künstlerischen Lebensweg antrat. Als solcher rang er mit Wagner so inbrünstig wie Jakob mit dem Engel des Herrn in einer „Verklärten Nacht“ und anderen Frühwerken, zu seiner fürchterlichen Enttäuschung erlebend, daß der Engel ihn nicht segnete. Seine Kräfte reichten nicht aus, um den Riesenschatten Wagners zu bannen, in der Morgenröte sah sich der enttäuschte, todesmatte Kämpfer allein, die Lippen waren trocken, das Herz krampfhaft gepreßt, die Augen aber eigentümlich funkelnd zum Himmel gewendet. Und nun geschah ein Verbrechen, ein Verbrechen an sich selbst, das unsre volle Aufmerksamkeit erfordert und mit dem wir uns mit Absicht erst im nächsten Heft beschäftigen dürfen. Erst dann wird uns auch klar werden, was das Erbteil der Romantik für einen heutigen Künstler bedeuten kann.

Erinnerungen an Hermann Kretzschmar als Chordirigent) / Von Otto Leisner, Leipzig*

Als Karl Riedel durch den im Jahre 1888 erfolgten Tod seinem Verein genommen war, schien sein Verlust unersetzlich. Nun, unvergeßlich ist dieser Mann bis auf den heutigen Tag geblieben und wird es für alle Zeiten sein. Die Frage der Nachfolge in der Leitung des Riedel-Vereins war bei dessen Eigenart in der Aufgabe sowie der Besonderheit seiner Organisation von der größten Bedeutung. Die Wahl fiel auf den damals an der Universität Leipzig tätigen Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, und es zeigte sich bald, daß sie die glücklichste war. Wenn es in der Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des Vereins heißt (S. 113): „Drei Dinge sind es, die Riedel und seinen Verein groß gemacht haben: künstlerischer Fleiß, Begeisterung für künstlerische Aufgaben und das Gefühl künstlerischer Verantwortlichkeit", so war der neue Dirigent ganz und gar der Mann, der auf diesem Grunde das große Werk weiter führen konnte. Was zunächst die Begeisterung für künstlerische Aufgaben betrifft, so durften auf Kretzschmar die größten Hoffnungen gesetzt werden. Er hat denn auch in der Zeit von zehn Jahren Großes geleistet. Dafür spricht zunächst schon, daß er im Jahre 1890 die „Akademischen Konzerte" ins Leben rief, die eine instrumentale Ergänzung der unter ihm veranstalteten Riedel-Vereins-Konzerte genannt werden durften und die für ihn selbst eine würdige Fortsetzung der seinerzeit von Riedel begründeten und sorgfältig gepflegten, später aber der Neuzeit zum Opfer gefallenen Kammermusiken bedeuteten. Der Riedel-Verein hat in vier akademischen Konzerten mitgewirkt. Es darf geurteilt werden, daß der Dirigentenwechsel so gut wie unbemerkt geblieben war, und das war um so bedeutungsvoller, als es sich doch um Großes handelte und viel auf dem Spiele stand. Es hatte sich in der Leitung, im Sinn und Geist der Vereinsbestrebungen und damit auch in den Leistungen nichts geändert. Riedel hatte den Grundsatz aufgestellt, daß man die Leistungsfähigkeit eines Chores an seinem A-cappella-Gesang zu erkennen habe, und Kretzschmar folgte hierin ganz und gar seinem Vorgänger. Tatsächlich hat er hierin den Verein völlig auf der früheren Höhe erhalten! Dazu weiterhin noch einiges im einzelnen.

Im ganzen stand Kretzschmar doch auf einer etwas anderen Grundlage als Karl Riedel. Bei dem waren es das musikalisch-künstlerische Ingenium und die heilige Begeisterung für den Gegenstand seiner Neigung und Aufgabe, die in ihm eine ungewöhnliche Kraft wirksam werden ließen. Kretzschmar war der universalistisch begabte Musiker und verfügte über eine musikalisch-wissenschaftliche Tüchtigkeit und Überlegenheit, die Riedel nicht eigen war und noch heute ihresgleichen sucht. Daß ihm das in seiner Tätigkeit als Dirigent zugute kommen und dem Verein zum Nutzen gereichen mußte, versteht sich von selbst. Mit diesem ausgezeichneten Rüstzeug war es ihm leicht, in dem sachlichen Bereich genau auf dem Grunde weiterzubauen, den Riedel gelegt hatte, dazu aber auch in der Tradition noch fortzuschreiten zu weiterer Vervollkommnung der Leistungen. So durfte sich seinerzeit der Riedel-Verein rühmen, unter Kretzschmar zu den ersten deutschen Gesangvereinen zu gehören, die Händels große Werke nach der Einrichtung Friedrich Chrysanders aufführten und dann weiterhin — einschließlich der Leitung unter Dr. Göhler — nach der Zahl der Aufführungen bisher das meiste zur Einführung des wiedergewonnenen Händel beigetragen zu haben.

*) Anmerkung der Schriftleitung: Während man über hervorragende Orchesterdirigenten eingehende Charakterisierungen in Menge findet, gehen Chordirigenten meist leer aus. Es liegt dies besonders daran, daß die eigentliche Arbeit der Chorleiter in den Proben geleistet wird, über die dann auch nur erfahrene Chormitglieder ein Urteil haben. Nur selten kommen diese aber dazu oder haben die nötige Fähigkeit, ein Bild ihres Dirigenten zu zeichnen, was in hervorragenden Fällen aus verschiedensten Gründen sehr bedauerlich ist. Der Verfasser dieser lebensvollen Charakteristik Kretzschmars ist ein langjähriges Mitglied des Riedel-Vereins zu Leipzig, der schon unter Carl Riedel in dem Chor gesungen hat, dem er auch bis auf den heutigen Tag angehört. Daß wir den Artikel gerade auf den Geburtstag Kretzschmars (19. Januar) veröffentlichen, sei nebenbei immerhin bemerkt.

Auf dem Gebiete des A-cappella-Gesangs lernten der Riedel-Verein und die Besucher seiner Konzerte unter Kretzschmar eine bedeutende Reihe neuer Werke von Palestrina bis zur Gegenwart kennen; es seien nur genannt von älteren deutschen Meistern J. Handl, L. Haßler, H. Schein, von den neueren Brahms mit den Fest- und Gedenksprüchen und der Italiener E. Bossi mit der Cantate Domino canticum novum (jedenfalls eine der ersten Aufführungen Bossischer Gesangwerke in Deutschland). Bei seiner außergewöhnlichen Kenntnis der Musikliteratur verfügte Kretzschmar über ein künstlerisches Feingefühl in Hinsicht der Wirkung und Bewertung der musikalischen Werke, das ihn absolut autoritativ erscheinen läßt. Die Sache liegt nun nicht so, daß ein Dirigent auf derart tiefer und sicherer sachlicher Grundlage wissenschaftlich-historische, wissenschaftlich-ästhetische oder auch gelehrte theoretische Dinge vor den Ausführenden erörtern müßte; aber es gibt Gelegenheiten genug, wo Bemerkungen solcher weitergehender Art wichtig werden können, das Verständnis der Sache fördernd und den Ausdruck beseelend und belebend. Das kam bei Kretzschmar um so mehr in Betracht, als er im Verlauf der Proben nicht eben viel sprach, weil er kein Freund von langen Auseinandersetzungen und vielem technischen Regelwerk war. Aber er ließ es auch darin an nichts fehlen, was zu dem Studium eines Werkes, vom kleinsten bis zum größten, nötig war. Damit kommen wir auf den zweiten der vorhin genannten drei Punkte, den künstlerischen Fleiß.

Kretzschmar konnte es um gar nichts anderes zu tun sein, als nur ganz vollkommene Aufführungen zustande zu bringen. Einer so durchaus vornehmen Künstlernatur hätte es peinlich sein müssen, wenn jemals etwas gegen sein besseres Wissen, Können und Fühlen weniger gut gelungen wäre. Damit ist zugleich der vorhin als dritter genannte Punkt der künstlerischen Verantwortlichkeit berührt. Leistungen, die dem Ideal seines künstlerischen Gefühls nicht entsprechen, hätte Kretzschmar denn auch niemals vor sich verantwortet. Je höher ein Dirigent steht, desto mehr hat er mit einer gewissen Relativität des Gelingens zu rechnen, und daß bei belangreicheren Aufführungen immer mancherlei zur höchsten Vollkommenheit fehlt, kann nur zu leicht geschehen. Kretzschmar wußte das ganz genau; er brauchte keine Worte der Anerkennung nach einer guten Leistung, man konnte aber seinem Gesichtsausdruck entnehmen, in welchem Grade er zufrieden war.

Den Ernst, mit dem Kretzschmar die Nachfolge Riedels antrat, kann man ermessen an dem Eifer und der Hingebung, womit er den A-cappella-Gesang pflegte. Dabei verfuhr er um so mehr nach dem Grundsatz, daß es sich nur um ganz vollkommene Darbietungen handeln könne. Er ließ nichts nach an der äußersten technischen Korrektheit, und dann wollte er den Ausdruck soviel als möglich auf das menschliche und künstlerische Empfinden der Singenden selbst gegründet wissen. Er gab gern, aus eigenem Interesse heraus und mit viel Geschick, die nötigen Erklärungen und Weisungen; aber es war ihm gänzlich zuwider, als ein schulmeisterlicher Interpret zu erscheinen. Im ganzen sagte Kretzschmar wenig; aber alles was er sagte, war von der größten Wirkung. Er machte viel vor, und das war besonders überzeugend und eindringlich. Häufig genug sagte er dazu: „Ich habe doch gar keine Stimme, ich singe 2. Baß — aber ich will es Ihnen vormachen.“ Wenn zunächst etwas noch gar nicht gut und nach seinem Sinne war, so gestaltete es sich doch dann bald zur vollen Befriedigung.

Von den Kunstmitteln des Gesangsvortrags wußte er sonderlich die Deklamation in den Dienst einer soviel als möglich vorzüglichen Wirkung zu stellen. „Deklamieren Sie!“ war seine gebräuchlichste Mahnung. Es war ganz wunderbar, was er damit erzielte. Einer Anzahl mitwirkender Studenten, die an einer Stelle darauflos sangen, rief er einmal zu: „Da haben Sie nun einen ganzen Topf voll Philosophie studiert und wissen nicht, daß hier ein Komma steht.“ Von den musikalischen Ausdrucksmitteln bevorzugte er sehr das Portamento, das er, wo es nur möglich war, angewendet haben wollte; da war er unermüdlich in Hinweisen und Forderungen. Der Gesang bekam dadurch einen

ganz besonderen, und zwar schönen Klang. Die Anwendung des Portamento ist sehr schwierig und im großen Chor nur den gleichmäßig geschulten Singenden möglich; der Gesang bekommt dadurch den Charakter eines ruhigen Flusses und gleichschwebenden Klanges, was gegenüber dem vielgebräuchlichen Zerreißen und Hacken sehr befriedigt und wohltut.

Den Text behandelte und bewertete Kretzschmar immer als die Grundlage, auf der sich die Wirkung jedes Gesangsstückes überhaupt vollziehen könne und müsse. Das ist eine einfache und billige Weisheit; aber die Erfüllung der damit gegebenen Forderung ist doch recht schwer. Denn es ist dafür im letzten Grunde der Bildungsgrad der Singenden entscheidend, und sofern es bei einem auch sehr fortgeschrittenen Chore verschiedenen Einzelnen hier und da noch fehlt, da muß nachher der Dirigent mit seinem Eigenen in bezug auf Verständnis und Gefühl der Stimmung nachhelfen, soviel er nur kann. Und da war es Kretzschmar gegeben, aus dem Reichtum und der Tiefe seines inneren Menschen viel zu wirken. Er hat einmal gesagt: „Ich will lieber eine schwere Operation durchmachen, als ein A-cappella-Konzert vorbereiten.“ Es wurde einmal das „Ecce quomodo“ von Handl studiert, ein gleichmäßig bewegter und sonst wenig auftragender Satz. Nach dem erstmaligen Vortrag im ganzen, den ein weniger tief dringender Beurteiler schon ganz gut gefunden hätte, bemerkte Kretzschmar: „Das Stück ist Jahrhunderte hindurch als Trauergesang in Gebrauch gewesen bei Beerdigungen von Rektoren und Lehrern an höheren Schulen; wie Sie es aber jetzt gesungen haben, möchte ich mich nicht dabei begraben lassen. Nun singen Sie es noch einmal!“ Nach wenigen sachlich-künstlerischen Bemerkungen seinerseits klang der Gesang dann auch ganz anders. In der Motette: „Verbum caro factum est“ von Hammerschmidt hat der Anfang einen für den Laien vielleicht etwas befremdlichen Klang. Da es, wie es gesungen wurde, nicht nach Kretzschmars Sinn und zu seiner Zufriedenheit war, bemerkte er: „Das heißt, das Wort ward Fleisch. Das ist ein Geheimnis, und das liegt auch in dem Tonsatz drin, und das müssen Sie zum Ausdruck bringen, und da muß jedes ein Gefühl dafür haben!“ Als es dann im ganzen hinreichend befriedigend gelang, fügte er noch hinzu: „Wenn Sie das nicht ganz ordentlich machen, dann wird es heißen: da haben sie wieder einmal so einen alten Schimmel ausgegraben.“ Wie dieses, so kamen unter Kretzschmar auch als neu zur Aufführung „Ich seufze tief“; „Ein müd und mattes Hirschelein“; „Wohl mir, das ist mir lieb“, von Schein. Als die drei nach beendetem Studium hintereinander gesungen waren, fragte er: „Welches ist das schönste von den drei Stücken?“ Darauf allgemeines Gemurmel. Er: „Sie sind alle drei gleich schön.“ Die Partitur weglegend, sagte er mit ernsthaftem Blick und so recht innerlich befriedigt: „Was Schönres gibt's nicht.“

In der Behandlung der großen Werke verfuhr Kretzschmar mehr großzügig als ins Einzelne gehend und lange am Kleinen haftend. Die sachliche Grundlage, der Zusammenhang unter den verschiedenen Teilen und Gliedern und dann die Situation im besonderen bildeten beim Studium die entscheidenden Gesichtspunkte, von denen aus er dem Ganzen Gestalt zu geben sich mühte. Das ist sehr verständig und zweckmäßig; denn sofern die Ausführenden nach diesen Seiten hin völlig orientiert und selbst persönlich interessiert sind, ergibt sich vieles für die Lösung der Aufgabe in Hinsicht des Technisch-Musikalischen, sowie des Ausdrucks ganz von selbst, und die Übung wird dadurch ungeheuer erleichtert. In diesem Aufzeigen erwies sich Kretzschmar unermüdlich, und es war rührend, wenn er nach bereits vielmaligem Erklären und Darstellen in einem besonderen Falle merkte, daß es immer noch an dem Verständnis des Zusammenhanges und einem Sichversetzen in die Situation fehlte — was allemal dann geschah, wenn in den letzten Proben neue Mitwirkende kamen oder andere die vorherigen Proben nicht genügend besucht hatten —, und wenn er dann sagte: „Ich komme mir ordentlich lächerlich vor, wenn ich das immer wieder darstellen muß, aber ich will es noch einmal tun.“ Stellenweise muß auch das begleitende Orchester in dieser Hinsicht verständigt werden. Es ist gewiß nicht gleichgültig und unwichtig,

ob die Spielenden den Inhalt des Gesanges kennen oder nicht. In Händels „Deborah“ folgen einander zwei Chöre von verschiedenartigstem Charakter. Es handelt sich darum, vor Beginn einer Schlacht die göttliche Hilfe zu erbitten. Die Juden rufen ihren Gott Jehova an, ein Chor von feierlichem Ernst und tiefster Inbrunst. Ihm geht der Bittgesang der den Gott Baal verehrenden Heiden voraus — ein Chor von überschäumender Lebensfreude, sprühender Sinnlichkeit, dabei wahrhaft entzückender Klangwirkung. Nachdem dieser „Baalschor“ in der Orchesterprobe zum ersten Male erklungen war, herrschte Kretzschmar das Orchester — nicht das Theater- und Gewandhausorchester — an: „Wie haben Sie denn das gespielt?! Das klang ja, als wenn ein Lastwagen unten auf der Straße über das Pflaster rumpelt!“ Er erläutert das Nötige über den Zusammenhang, macht es vor, wie es klingen soll, und danach kam der Chor in seinem unübertrefflich schönen Charakter völlig zur Geltung. In Händels „Herakles“ sang Dr. Felix Kraus, der damals von Kretzschmar zum ersten Male nach Leipzig gebracht war, die Partie des Helden. Als dieser den gräßlichen Tod der Verbrennung erleidet, geht es in dem Orchester, das recht ausdrucksvoll gespielt werden muß, sehr bewegt zu. Das gelang aber nicht gleich, und der Dirigent ruft nach dem Orchester hin: „Wie haben Sie denn das gespielt?! Der Herakles wird verbrannt; nun denken Sie sich einmal, wenn Sie sich den Finger verbrannt haben, wie Sie da tun, und der liegt auf dem Scheiterhaufen! Nun tragen Sie mal ordentlich auf, Sie machen den Dr. Kraus noch lange nicht tot! Noch einmal!“ Der Erfolg der Wiederholung war wieder bedeutend.

Es gibt in jedem Werke, den kleineren wie den größeren, Partien und einzelne Stellen, wo das gar feine und peinliche Durchsingen und vielmalige Üben nicht eben nötig ist. Demgemäß verfuhr auch Kretzschmar, und er kam damit dem berechtigten Gefühl der Ausführenden in wohltuender Weise entgegen. Aber im ganzen ließ er die künstlerische Gewissenhaftigkeit nicht außer acht. Er sagte häufig genug: „Die Stelle muß jeder auswendig singen, da muß man sich von der Stimme frei gemacht haben.“ Andererseits rief er in der Orchesterprobe nach dem Chore hin — es war nach dem „Cum sancto spiritu“ in der „Missa solemnis“ von Beethoven: „Die Herren, die das noch nicht ganz ordentlich können, muß ich nun ihrem Schicksal überlassen. Sehen Sie nur zu, daß Sie immer bei dem Ersten im Takte mit da sind; da bin ich schon zufrieden.“

Über die Direktionsweise Kretzschmars nach der äußeren Seite hin ist wenig zu sagen. Damit ist aber gerade viel gesagt, denn wenn ein kleiner gehaltvoller A-cappella-Satz oder ein sehr anspruchsvolles großes Werk bei hohem künstlerischen Gelingen so dirigiert wird, daß es insbesondere für die Schaulustigen nichts oder so gut wie nichts zu bemerken und zu beobachten gibt, so ist damit die Hoheitsstellung des Dirigenten auf das gewisseste bezeugt. Die wahre innere Größe wird immer in den Formen des Äußeren bei dem Natürlichen, Einfachen verbleiben. Der Dirigentenstab vermag immer nur in dem Maße und Grade eine Kraft auszuüben und eine Wirkung zu erzielen, in dem der, welcher ihn führt, selbst innerlich belebt ist durch den Reichtum der Seele. Und darin lag auch Hermann Kretzschmars beste Kraft.

Besprechungen

August Leop. Saß, Neue Schule für Geiger zur Erleichterung des Anfangsunterrichts durch einfache gründliche Vorbereitungen und Berücksichtigung des 1. und 4. Fingers, sowie zur Nacharbeit für Fortgeschrittene. Mit einem Vorwort und 15 Abbildungen. Leipzig, Steingräber-Verlag. M 2,20.

Der Verfasser, der sich schon durch die Herausgabe von verschiedenen Studienwerken einen klangvollen Namen unter den Violinisten geschaffen hat, legt in vorliegender Schule einen Ausbildungsgang für Geiger nieder, der verdient, von Pädagogen, die es ernst mit ihrem Berufe meinen, beachtet zu werden.

Welche Schwierigkeiten dem Anfänger die volle Beherrschung der ersten Lage, vor allem bezüglich der Intonation, bereitet, ist allgemein bekannt. Viel schuld ist daran mit, daß die meisten Schulen anfangs viel zu wenig Rücksicht auf die Technik des Violinspiels nehmen, sondern als Ausgangspunkt ihrer Methode die theoretisch leichter aufzufassende C-Dur-Tonart wählen. Anders der Verfasser. Er verlangt, ehe er zur praktischen Ausübung übergeht, eine halbwegs gute Einführung in die musikalische Elementarlehre, so daß der Schüler wenigstens die Tonarten und Tonleitern und ferner die Intervalle theoretisch kennt und versteht. Seine praktische Ausbildung der Schüler geht dann einzig und allein von dem Gedanken der richtigen Beherrschung des Instruments aus. Innerhalb der ersten Lage, über die übrigens die Schule nicht hinausgeht, unterscheidet er drei Handhaltungen: eine tiefe (1. Finger am Sattel); eine höhere (1. Finger einen Ganzton vom Sattel entfernt und die höchste (1. Finger $1^1/_2$ Ton vom Sattel), jedoch letztere meist gemischt mit der höheren Handhaltung, und innerhalb jeder Handhaltung läßt er die Übungen wieder in drei Fingerstellungen ausführen.

Ohne Zweifel birgt diese Methode große Vorteile in sich, besonders infolge des

J. S. Bach und sein Leipziger Wirkungskreis / Rede, gehalten in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft gelegentlich des 11. deutschen Bachfestes in Leipzig, im Auszug / Von Prof. Dr. Arnold Schering, Halle a. S.

Es ist im allgemeinen bisher üblich gewesen, auf den Mitgliederversammlungen unserer deutschen Bachfeste schwebende Fragen über wissenschaftliche, praktische oder organisatorische Dinge der Bachpflege durch die Vortragenden behandeln zu lassen, insbesondere solche, die zu Meinungsaustausch Anlaß gaben. Heute, im Jubiläumsjahr des Leipziger Kantoratsantritts Bachs, mag eine Ausnahme gestattet sein. Lassen Sie mich Ihnen heute nicht von der eigentlichen Kunst Bachs sprechen, nicht von irgendeinem wissenschaftlichen Sonderproblem, das seine Kunst zu lösen aufgibt, etwa von der wunderlichen Mathematik, die der große Mann in aller Heimlichkeit getrieben haben soll, sondern gestatten Sie mir in kurzen Zügen das zu umreißen, was sich im Gedenken an das Jahr 1723 eigentlich von selbst darbietet: nämlich das Verhältnis Bachs zu Leipzig und den Kreis seines Wirkens in unserer Stadt — also kurz gesagt, mehr das, was den Menschen und Charakter Sebastians angeht als seine Kunst. Das Schaffen genialer Naturen hat ja immer das Eigentümliche, daß es uns fortgesetzt vom Werke, von der Leistung an sich, weg auf das Persönliche, das Menschliche hinzieht, weil wir uns fragen: wie muß diese begrenzte Menschennatur äußerlich und innerlich beschaffen gewesen sein, um solche ins Grenzenlose gehenden Schöpfungen zu empfangen und auszuführen. Gerade unsere Zeit liebt es ja, psychologische Probleme wie dieses in voller Breite aufzurollen und das Senkblei der Analyse so tief als möglich herabzulassen.

Bei Bach hat das seine besonderen Schwierigkeiten. Wir wissen nicht allzuviel von dem, was Bach, den Menschen, angeht. Außer dem bekannten Nekrolog von 1754 ist es eigentlich nur die kleine Schrift von Forkel vom Jahre 1802, die uns ihn auf Grund zuverlässiger Berichte als Persönlichkeit vorführt. Was wir da erfahren, erregt unser höchstes Interesse und läßt bedauern, daß kein anderer Zeitgenosse sich Zeit und Mühe

zu einer Biographie genommen hat. Hätten wir eine solche bekommen, würde sie uns aber wahrscheinlich auch nicht befriedigen. Denn was seine eigene Zeit an ihm gesehen hat und sehen konnte, ist nur ein Bruchteil von dem, was wir heute an und in ihm sehen. Heute liegt Bachs Lebenswerk in voller Breite vor uns und spricht zu einer Generation, die — durch die Musik der Wiener Klassiker und der Romantiker hindurchgegangen — die Bedeutung dieses Lebenswerks beinahe täglich an sich spürt und seinen Namen mit einer Ehrfurcht nennt, die zu seiner Zeit unmöglich schon dieselbe und allgemein verbreitet hat sein können. Ganz abgesehen von jenen Jahrzehnten, die, tief im Modegeschmack ihrer Tage steckend, in Bach überhaupt nur einen Mann des Zopfes erblickten. Es wäre eine ganz falsche Auffassung, wenn wir der Umgebung Bachs den Vorwurf schmieden wollten, ihre Augen und Herzen nicht offen genug gehalten und nicht vorausgesehen zu haben, daß er einstmals zu einer der größten Kulturmächte heranwachsen würde. Das Kunstleben seiner Zeit war völlig anders geschichtet als das unsrige. Nicht nur der Künstler als solcher nahm eine andere Stellung ein als heute (— wir, als tief in romantischer Kunstanschauung befangen, lassen ihn als Gottbegnadeten auf der Menschheit Höhen wandeln —), sondern auch das Publikum hatte ein völlig anderes Gesicht. Daß die Musik auch damals schon ein Lebenselement weiterer Kreise gewesen ist, läßt sich nicht leugnen, ebensowenig aber auch, daß das Bedürfnis nach hoher, ernster, wir würden sagen „klassischer" Musik nur einer sehr beschränkten Zahl Gebildeter eigen war. Man nannte diese Leute ausdrücklich „Kenner" und unterschied von ihnen die „Liebhaber", denen die Musik in der Hauptsache als Unterhaltungsgegenstand Freude machte. Eine dritte Gruppe bildeten die, welche die Musik Musik sein ließen, ohne sich inmitten ihrer Tagesgeschäfte weiter um sie zu kümmern. Ja noch eine vierte ist nicht zu übersehen, die gerade zu Bachs Tagen eine Menge Anhänger hatte: die ausgesprochenen Musikfeinde. Wir wundern uns heute, daß es solche wirklich gegeben hat, müssen aber dabei bedenken, daß von einer ausgebreiteten, systematischen Kunsterziehung des Volks, wie wir sie heute kennen, damals keine Rede war, und daß mangelndes Kunstverständnis noch keineswegs als geistiger Makel galt.

gegebenen Stützpunktes für das Reinspielen der Anfänger, und da sie streng systematisch, wie es nur ein denkender und mit reichen Erfahrungen ausgestatteter Pädagog fertig bringt, bis zum Schluß durchgeführt wird, so sind größere Erfolge dieser Schule gegenüber den landläufigen Schulen höchst wahrscheinlich. Kleine Bedenken könnten sich allerdings einstellen, ob sich der Schüler von vornherein mit den Versetzungszeichen auch genügend vertraut macht und er mit Bewußtsein alle die vorgeschriebenen Be und Kreuze spielt, nicht vielmehr bloß schematisch die Fingerstellung ausführt. Ein geschickter Lehrer wird jedoch durch öftere Wiederholung und Erklärung des theoretischen Stoffes dafür sorgen, daß diese Bedenken überflüssig werden.

Von vornherein fallen natürlich diese weg, wenn die Schule zur Nacharbeit für schon Fortgeschrittene Verwendung findet, um Mängel in der Intonation oder in der Technik zu beseitigen, so daß sich also nach meinem Dafürhalten die Schule für eine solche Nacharbeit ganz besonders eignet. Schließlich sei auch der beigegebenen Bilder der äußeren Aufmachung und des Druckes des Werkes in anerkennender Weise gedacht. Alles in allem: Eine Schule, wert, von ernst strebenden Pädagogen gewürdigt zu werden. C. E.

Von H. W. von Waltershausens „Musikalischer Stillehre in Einzeldarstellungen" (Drei-Masken-Verlag, München) sind bis dahin: 1. Die Zauberflöte, eine operndramaturgische Studie; 2. Das Siegfried-Idyll oder die Rückkehr zur Natur; 3. Der Freischütz, ein Versuch über die musikalische Romantik; 4. Orpheus und Eurydike, eine operndramaturgische Studie erschienen, und sei nachdrücklich auf diese Studien hingewiesen. Die ganzen Arbeiten haben originalen Wert und rühren von einem Musiker her, der in einer besonderen Art an seine Aufgaben herantritt und ein Rüstzeug mitbringt, das man gerade bei einem praktischen Musiker nicht leicht findet, ein allgemein gelehrtes Bildungs-

wissen. Dieses erlaubt dem Verfasser bei seiner Selbständigkeit, Fragen zu behandeln, die auch den meisten Musikforschern ferner liegen, und tatsächlich kommt dabei auch allerlei Interessantes und Nachdenkliches zum Vorschein. Im ganzen kann man sogar sagen, daß das Allgemeine den Verfasser stärker anzieht als das Besondere eines Werkes, wie denn auch der eigentliche musikalische Teil den kleineren Teil der einzelnen Bände ausmacht. Die Analyse, sowohl die textliche wie musikalische, gehört sogar gelegentlich zum Schwächeren dieser Arbeiten, ein so kritischer Kopf, allerdings nach der intellektuellen Seite, Waltershausen auch ist. Gelegentlich kommt es zu starken Verkennungen — von einer solchen, Mozart betreffend, ist einmal in einer „Betrachtung“ ausführlich die Rede gewesen —, zur stärksten in der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Siegfried und Brünnhilde im „Siegfried“, das rein „mütterlich“ aufgefaßt und wo sogar mit Wiegenliedern operiert wird. Du lieber Gott, wie weit ist man doch noch entfernt, Wagner in seinen kühnsten erotischen Szenen auch nur zu ahnen. Es wäre aber doch allmählich Zeit, daß wir Wagner ohne die romantischen Scheuklappen des 19. Jahrhunderts betrachten lernen, wobei man sich lediglich auf den Text und die Partitur zurückzuziehen braucht. Den ausgezeichneten Musiker zeigt Waltershausen nicht zum wenigsten in seinen Erörterungen über die Instrumentation sowie sonstige rein musikalische Fragen, kurz, es sind in ihrer Art ganz treffliche Schriften, auf die bei Gelegenheit immer wieder zurückgekommen sei. A. H.

Schering, Arnold. Die Welt Händels, Rede, gehalten beim Halleschen Händelfest 1922. Kl. 8° 16 S. Essen, G. D. Baedecker.

Die kleine, sehr empfehlenswerte Schrift bringt gar manches, was man über Händel noch nicht allenthalben liest. Nirgends ist vor allem bis dahin derart nahegelegt worden, was Hän-

Diese vier Gruppen lagen in Deutschland damals in buntester Schichtung durcheinander und bestimmten die merkwürdig schillernde Stellung, die gerade ein Mann wie Bach im Urteile, im Gesichtskreise seiner Zeit einnahm.

Aber auch die bürgerliche Berufssphäre, die Bach umgab, hatte ihre Besonderheit. Man stelle sich das alte, winklige, trotz seines großstädtischen Zuschnitts anheimelnde Leipzig vor, mit Pleißenburg und Wassergraben, aber ohne Gewandhaus, ohne Konservatorium, ohne Singvereine und all den Glanz, der sich erst in späteren Jahren um sein Musikleben gelegt hat. Man bedenke, daß Bach zwar der oberste Musiker in dieser Stadt war, aber zugleich Beamter: zu Gehorsam verpflichtet sowohl als Diener der Schule wie der Kirche; daß es außer den vier Stadtpfeifern und drei Kunstgeigern kein Berufsorchester gab und nichts von alledem, was heute in einer großen Musikstadt die Augen auch des Unmusikalischen auf sich zieht. Vor allem: man wußte nichts von Personenkult. Daß Bach Kantor und Kirchenmusikdirektor war, konnte einem in Leipzig jedes Kind sagen; aber Wesens davon zu machen, fiel niemand ein. Warum auch? Tat dieser Mann nicht seine Pflicht ebenso wie jeder andere? Arbeiteten so wie er nicht täglich die Ratsherren, die Obermeister des Tischler-, Schmiede- Tuchmacher- oder Schusterhandwerks, jeder in seinem Fache? Das waren Selbstverständlichkeiten für den Leipziger Bürger. Daß Kantorsein und Komponierenkönnen etwas Besonderes sei und unter Umständen Grund zur Unsterblichkeit geben könne, war im Bewußtsein der Allgemeinheit durchaus nicht lebendig, und die sonntägliche Kirchenkantate aus Bachs Feder nahm man gewohnheitsgemäß mit derselben Gelassenheit hin wie die Predigt eines der ehrenwerten Herren Diakonen der Leipziger Kirchen. Über seine Kantaten und Passionen haben wir knapp zwei oder drei kritische Urteile aus Laienmund überliefert.

Nun hat aber Bach selbst auch nicht das geringste dazu beigetragen, sich und seine Person in ein außergewöhnliches Licht zu stellen. Ihm genügte das Bewußtsein, bei Schülern, Freunden und Berufsgenossen in hoher Achtung zu stehen. In seiner bürgerlichen Existenz betrachtete er sich durchaus als Gleicher unter Gleichen, und wenn er je Wert gelegt auf Auszeichnungen, so geschah es, um damit entwürdigenden Maßnahmen der Be-

hörden die Spitze zu bieten. Wir wissen, daß er als Mensch auf fester Erde stand und mit allen Wirklichkeiten dieser Erde rechnete, daß er ein tüchtiger Geschäftsmann, ein sparsamer Familienvater, ein klug alle Vorteile seines Berufs ausnützender Praktiker war, dem es ganz und gar nicht in den Sinn kam, die in seinen Partituren niedergelegte Idealwelt mit der Welt da draußen zu verwechseln. Ich stelle mir vor, daß weder Bachs Familienleben noch seine eigentliche tägliche Berufsarbeit von irgendwelchem besonderen, damals spürbaren Zauber umgeben gewesen ist, und halte es für aussichtslos, wollte man beides mit dem Schimmer der Romantik zu vergolden suchen. Die Zeit des Barock war eine Zeit der Härte, der Gewaltsamkeit, der strengen Selbstzucht, in der das bürgerliche Leben, von Hunderten von Gesetzen und Verordnungen bis auf Nahrung und Kleidung herab geregelt, zu restloser, oft geradezu grausam zermürbender Pflichterfüllung antrieb. Sentimentalitäten gab es nicht, weder zu Hause, in der Ehe, noch draußen an der Öffentlichkeit. Man nannte alle Dinge beim rechten Namen und nahm kein Blatt vor den Mund, wenn es galt, dem lieben Nächsten die Wahrheit zu sagen.

Noch gibt es keine Schrift, die versucht hätte, einmal alle diese zeitlichen Bedingnisse, diese eigentümliche Bewußtseinslage der Bachschen Generation in Worte zu fassen, um dadurch eine Grundlage für die Beurteilung Bachs aus seiner Zeit heraus zu gewinnen. Ebensowenig bearbeitet ist das Thema: Bach und die geistigen und religiösen Strömungen seiner Tage. Hier bleibt noch viel zu tun übrig. Die Stellung Bachs zum Pietismus z. B. erscheint noch nicht völlig geklärt; ebenso sein unleugbarer Zusammenhang mit damit verbundenen mystischen Gedankengängen. Wir wissen ferner nur erst wenig über Bachs theologische Anschauungen; wie weit sie etwa mit der herrschenden Theologie, also z. B. der Leipziger Orthodoxie, übereinstimmten oder nicht, und ich nehme an, daß eine schematische Ausnutzung der homiletischen Literatur immerhin einiges Aufklärende bringen könnte. Bachs Auffassung der Jesusgestalt, von Himmel, Hölle und Satan, von Tod und Erlösung, Engeln und Dämonen, seine geistige Erfassung des Chorals, — das alles ist so eigentümlich, so neuheitlich und folgerichtig in seinem Lebenswerke ausgeprägt, daß vielleicht

del an allgemein menschlichen Anregungen seiner Vaterstadt Halle verdanken dürfte: Sein angeboren weltmännisch weiter Blick fand in dem Wirken des großen Aufklärers und Toleranzvertreters Chr. Thomasius, sein sich später in England so großartig betätigendes praktisches Christentum in dem des Waisenhausstifters A. H. Franke die großen Jugendvorbilder. Stärker als früher betont Schering den Anteil der englischen Oratoriendichter an Händels letzter, entscheidenden Entwicklung zum ausgesprochen ethischen Oratorienkomponisten, und natürlich mit Recht. Denn der Einfluß, den die „Texte“ auf einen Komponisten ausüben, führt gegebenenfalls zu Wendepunkten. Ganz besonders verdient der Hinweis auf Händels Doppelnatur hervorgehoben zu werden: „Erstaunlich ist überhaupt, wie dieser Mann, der in den großen Chören eine geradezu aggressive Wucht entfaltet, in den Arien mitunter eine mimosenhafte Empfindsamkeit und Zartheit an den Tag legen konnte.“ Das Klein- und Feinleben wird bei Händel ja immer noch unterschätzt, besser überhört oder übersehen, hier helfen nur die Detailstudien, um den Reichtum an seelischen Feinheiten aufzudecken. Kurz, die knappe Schrift darf in der Händelliteratur keineswegs übersehen werden. A. H.

Dr. Fritz Gysi, Max Bruch. (110. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. Zürich, Art. Institut Orell Füßli).

Nach dem Vorworte des Verfassers soll dieses Heft kein kritisches Bekenntnis, sondern nur ein kleines Gedenkblatt sein. Es sei als solches um so mehr willkommen geheißen, als es über den fruchtbaren Tonsetzer noch gar keine ausreichende Monographie gibt; übrigens ein Beweis dafür, wie stark der einst von mancher Seite allzu Überschätzte in seinen späteren Lebensjahren in den Hintergrund getreten war und nun zu Unrecht unterschätzt wurde. Erfreulicherweise hält Gysi aber

mehr, als er im Vorworte versprochen hat: Bruchs Einordnung in die Geschichte seiner Zeit, die natürlich ohne kritische Stellungnahme nicht möglich ist, wurde nicht nur versucht, sondern mit reicher Einsicht und Vorsicht unternommen; das Biographische wesentlich durch die Verwendung zweier Briefsammlungen (an Friedrich Hegar und Dr. Georg Walter) belebt. M. U.

Beethoven-Forschg. Lose Blätter hrsgg. von Dr. Theodor Frimmel. 9. Heft, August 1923. Verlag J. Thomas, Mödling.

Das 9. Heft dieser Beethoven-Forschung, die als Fortsetzung des leider nur bis zu zwei Jahrgängen gediehenen Beethoven-Jahrbuches gedacht ist, bietet im wesentlichen zwei Aufsätze aus der Feder des verdienstvollen Herausgebers: „Beethovens Spaziergang nach Wiener-Neustadt" sichtet mit kritischem Blick die Wahrheit von der Dichtung in diesem sonderbaren Erlebnis: Der Meister war zu Anfang der 1820er Jahre in schlechtem Anzug und barhäuptig von Baden nach Wiener-Neustadt gelaufen, wurde als Lump von einem Polizisten verhaftet. in den Kotter gesperrt und erst spät am Abend, nachdem seine Personalien durch einen Regenschori festgestellt worden waren, wieder aus seiner Lage befreit. Im zweiten Schriftsatz „Beethovenspuren bei Robert Schumann" weist Frimmel eine Unmenge thematischer Parallelen in ihren Werken auf. Natürlich soll damit nichts gegen den Jüngeren von beiden gesagt sein. sondern nur gezeigt werden, wie stark er sich mit dem Werke seines größeren Vorgängers beschäftigt hat. Ein abschließender Aufsatz ist der neuesten Beethovenliteratur gewidmet. Dem Unternehmen dieser Beethovenforschung ist die Beachtung auch der weiteren Kreise der Musikliebhaber zu wünschen. M. U.

Dr. Arnold Heim: Vogel- und Insektenstimmen aus den Tropen. Kommissionsverlag von Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

mancher milde Strahl davon klärend auch auf die rein theologische Forschung zurückfallen wird.

Es wäre sehr verlockend, Bachs Tätigkeit innerhalb und außerhalb des beruflichen Wirkungskreises im Rahmen bunter Augenblicksbilder vorüberziehen zu lassen. Wie er die Kirchenproben geleitet, die Kirchenmusik dirigiert, mit den Studenten im Collegium musicum gescherzt, im Familien- und Freundeskreise ernster Unterhaltung zugesprochen und in andern wichtigen Lebenslagen seine aufrechte Mannesnatur zur Schau getragen. Aber solche Phantasien zu entwerfen geziemt nur dem Dichter, nicht dem Historiker, und es muß jedem überlassen bleiben, sich das Bild nach eigener innerer Anschauung und Einfühlung auszumalen.

Ein solches Einfühlen ist mit großen Schwierigkeiten verknüpft, denn selbst bei genauester Einstellung auf den kunst- und kulturgeschichtlichen Horizont der Zeit wird sich niemals jener trügerische Koëffizient beseitigen lassen, der in Gestalt einer ganz veränderten Welt- und Lebensanschauung, einer ganz verändeten seelischen Gesamthaltung alle unsere Urteile bestimmt. Selbst beim Nächstliegenden würden wir zweifeln müssen, ob das Richtige getroffen ist. So können wir, um nur eins als Beispiel anzuführen, nur mehr ein halbes Verständnis haben für die Kämpfe, die Bach in Leipzig hat ausfechten müssen. Es gibt wohl keinen von uns, der, wenn er von diesen Kämpfen hört oder liest, nicht feurig für Bach Partei ergreifen wird. Wie kleinlich erscheinen uns die gegen ihn gerichteten Machenschaften heute nach zwei Jahrhunderten, dieses unwürdige Zitieren vor den Rat, dieses Niederhalten seiner Persönlichkeit durch die Universität, der Strauß mit Ernesti, das Feilschen um die nötigsten Kräfte bei der Kirchenmusik. Und doch sind das Dinge gewesen, die damals nicht im geringsten unerhört waren, sondern ganz begreifliche Begleiterscheinungen eines Systems von Lebensformen, das nun einmal vorhanden war und nicht ohne weiteres durchbrochen werden konnte. Sie kamen überall, in jeder Amts- und Berufssphäre vor, oft in viel schlimmeren Ausmaßen als bei Bach. Nur dadurch, daß wir über sie durch wortreiche Aktenstücke so genau unterrichtet sind, erscheinen sie inmitten eines sonst nur schwach beleuchteten Lebensweges unserer Beurteilung so stark vergrößert und eindrucksvoll.

Gewiß soll dabei nicht das Sprichwort gelten: Alles verstehen, heißt alles verzeihen. Der üble Beigeschmack, den die gegnerischen Maßnahmen alle haben, die Unduldsamkeit, mit der man Bach entgegentrat, behalten ihren Stachel für alle Zeit. Aber man muß bedenken, daß diese Maßregeln nicht von einem Einzigen und wohl niemals aus rein persönlicher Gehässigkeit oder Neid ergriffen wurden, sondern in dem ganzen komplizierten, uns heute fremd gewordenen Körperschaftsorganismus dieser Tage wurzelten, mochte er nun städtisch, kirchlich oder akademisch sein. Wer einmal einen Blick in dergleichen Klageakten geworfen hat, weiß, wie ungeheuer schwerfällig der öffentliche Verwaltungsapparat, dem doch auch Bach unterstand, arbeitete, wie grundlos die Instanzenwege, wie peinlich umschrieben jedes Amtsbereich, wie sträflich jedes Abweichen von der Vorschrift waren. Es hat zu unserer Zeit sicherlich ebensoviel und noch beklagenswertere Opfer des Bureaukratismus gegeben als damals, wo Bach mit eiserner Stirn gegen ihn anzukämpfen versuchte. Ich sagte schon: zarte persönliche Rücksichten, huldvolles Entgegenkommen, freundliches Nachgeben kannte das Barock nicht. Jeder kämpfte im wahren Sinne des Worts täglich um seine Existenz und seine Rechte — der einzelne sowohl wie eine ganze, zusammengesetzte Körperschaft. Niemals ist die „Genügsamkeit“, das „Sichbescheiden“ so oft angepriesen worden wie damals. Erst der Neuhumanismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte jene schöne Milderung, die wir heute als Toleranz in allen Lebensformen haben und als Segnung empfinden.

Dafür gab es aber auch früher viel weniger Opfer verletzter Eitelkeit und kein langes Übelnehmen, aus dem einfachen Grunde, weil das nichts genützt hätte. Der Arm der Obrigkeit war stets stärker als der Arm des einzelnen. Mit Joh. Aug. Ernesti hat Bach trotz des Zusammentreffens im Jahre 1736 bis zu seinem Lebensende täglich verkehrt, und zum Vormund seiner vier unmündigen Kinder bestellte er jenen Joh. Gottl. Görner, dem er einst die Perücke vor die Füße geworfen hatte mit den Worten: „Er hätte sollen ein Schuster werden!“ Man ahnte und glaubte ja damals noch nicht, daß die Seele eines wahren Künstlers, um mit den Worten der Romantiker zu reden, von schmetterlingshafter Zartheit sei und leichter verletzlich als die eines gewöhnlichen Sterblichen.

Die seinerzeit in der „Schweizerischen Musikzeitung erschienene Studie ist eine der interessantesten ihrer Art. Gibt sie doch nicht nur hochoriginelle Vogelrufe wieder, sondern geht auch dem Wesentlichen der Erscheinung zugrunde, das aus Betrachtung von Tonhöhe, Art der Tonverbindung, Phrasierung und Rhythmus erkennbar ist. Originell der Nachweis, daß einzelne Vogelrufe fast vollkommen in der Ganztonleiter gehalten sind, kennzeichnend der Hinweis auf die Arhythmie der Rufe und berechtigt die nachdrückliche Erwähnung der Unzulänglichkeit unserer Notenschrift und deren Ersetzung durch Kurvenlinien für die Notierung der Vogelrufe. Das Büchlein bildet eine wertvolle Ergänzung der Werke von Thomas, Voigt, Réthi und Hoffmann.

Robert Hernried

Leopold Edlmann: Die Wahrheit über die Zither. Im Selbstverlage des Verfassers, Wien IV, Weyringergasse 31.

Eine Streitschrift gegen die Veräußerlichung des Zitherspieles, bildet die Broschüre zugleich eine Ankündigung und Schilderung zweier vom Verfasser erfundenen Instrumente, der chromatischen, für neuzeitliche Musikpflege geeigneten „Intelligenzzither“ oder „Sirenenlaute“ und der einfacheren „Volkszither“. Die Arbeit basiert auf gründlicher Kenntnis des Theoretischen und Historischen und wirkt überzeugend. Auf alle Fälle darf seitens der heute weitverzweigten Gilde der Zitherspieler über Edlmanns Erfindungen nicht hinweggesehen werden, sondern es muß ihm Gelegenheit gegeben werden, vor aller Öffentlichkeit die praktische Bedeutung seiner Erfindungen nachzuweisen. Das hat der pensionierte Oberst in 40jähriger Bemühung um die Veredlung des Instrumentes redlich verdient.

Robert Hernried

Hans Futterknecht, Methodische Sprech- und Vortragsübungen für Berufsredner und Sänger, mit anatomischen und lautphysiologischen Vorbemerkungen von

Dr. med. et phil. Jos. Bachauer. Zweite neubearbeitete und vermehrte Auflage. Augsburg 1923. Gebr. Reichel-Verlag. 8°. 124 S. 15 Abbildungen.

Das Büchlein empfiehlt sich durch eine besonnene und natürliche Art, die Sprechübungen zu behandeln. Vieles was fast Allgemeingut der Stimmkunde geworden ist, so die Ausnutzung der oberen Resonanzräume zum Vornklingen des Tones, ohne doch ins „Näseln" zu geraten, auch das von manchen noch vernachlässigte Anerziehen der Naseneinatmung und das Hervorheben der Lautplastik durch die Lautgebärden findet eine praktische und eingängliche Darstellung, die das Üben hervorlockt und an der Hand des Lehrers Erfolg verspricht. Einzelheiten wären noch richtig zu stellen; so halten wir es nicht für günstig, wenn in der sonst sehr willkommenen medizinischen Einleitung wiederholt davon gesprochen wird, daß beim Tonbilden der Kehlverschluß durch den Luftdruck „gesprengt" werde. Dies bezeichnet eine unnormale, höchstens im Charakteristischen gestattete Einsatzweise; bei günstigem Stimmansatz werden im allgemeinen die einander genäherten Stimmbänder mit sachtem Einsatz angeblasen. In den Übungen selbst scheint noch Unklarheit zu herrschen über das sogenannte Stützen des Tones. Allerdings fördern m und n und besonders auch das mit Recht hervorgehobene j (S. 42) die gesamte Ansatzgeschicklichkeit, aber unter „Stütze" versteht man doch mehr den dabei fühlbaren Atemhalt, als gerade den im Ansatzlaut abgerundeten Gipfel der Klangsäule. — Welches w lehrt der Verfasser, das doppellippige oder das stimmhafte f? — „König" wird wie „Ewigkeit" nach der Bühnenaussprache mit ich-Laut im g gesprochen. — Lebendig wirkt der Vergleich des günstigen Stimmklanges mit Glockenton und Geläut, hiermit wird sehr das richtige getroffen. Ausarbeitung und Wahl der Beispiele verrät überall den erfahrenen Lehrer und Liebe zur Sache.

M. Seydel

Das damalige absolutistische Regiment in Stadt, Kirche und Universität kannte nur solche gewöhnliche Sterbliche oder „Subjecta", wie man aktenmäßig zu sagen pflegte. Die andern, die nicht dazu rechneten, das war der Adel, d. h. der Adel von Geburt. Er stand außerhalb der bürgerlichen Sphäre auf entfernter Höhe. Den hatte Bach leider nicht. Sonst wäre er glänzend durchs Leben gekommen. Den hatte auch Händel nicht, sonst wäre er nicht so oft gerade vom englischen Hofadel gekränkt worden.

Dafür besaßen sie den inneren Adel großer Künstlerschaft. Ihn zu erkennen, war nur wenigen Zeitgenossen vergönnt. Man hat ihn auch später lange nicht erkennen können oder wollen, trotzdem die romantische Kunstauffassung Unvergleichliches zum Verständnis der Künstlerseele als solcher beigetragen hatte. Noch 1838 mußte Mendelssohn Bach in das Programm eines niederrheinischen Musikfestes gleichsam mit Hilfe Händels einschwärzen. Man solle versuchen, meinte er, mit einem kurzen Stück Bachs den Anfang zu machen, und dann ein Händelsches Oratorium folgen lassen — nicht aber umgekehrt, sonst würde das Publikum durch den gelehrten Namen verscheucht werden; im anderen Falle hingegen würden die Leute den Bach willig über sich ergehen lassen, weil sie wüßten, daß hinterher Händel komme.

Das ist längst anders geworden. Wir feiern heute Bach drei, ja vier Tage lang, und an seiner sogenannten Gelehrsamkeit erfreuen sich selbst die ungelehrtesten Hörer. Er ist zu einer zeitlosen Größe herangewachsen, zu einem festen Begriff in unserm Bildungsleben geworden, in dem wir die gesamte Elementarwelt des Klanges unterbringen, mit allen ihren Wirkungen, die sie auf Menschenherzen ausüben kann. Daran zu erinnern hier und in dieser Stunde, wo wir uns zur Zweihundertjahrfeier in seinem Namen versammelt haben, ist überflüssig. Ich möchte vielmehr schließen mit den wenigen, aber lapidaren Worten, die Forkel ans Ende seiner kleinen Biographie gesetzt hat, und die heute noch so gelten wie vor 120 Jahren: „Dieser Mann — der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Deklamator, den es je gegeben hat und den es wahrscheinlich je geben wird — war ein Deutscher. Sei stolz auf ihn, Vaterland! Sei auf ihn stolz, aber sei seiner auch wert!"

AUSTRIACA

Von Emil Petschnig

AUS OPER UND KONZERTSAAL

Man darf füglich gespannt sein auf das weitere, anscheinend völlig nebulose Arbeitsprogramm der Herren Staatsoperndirektoren R. Strauß und Frz. Schalk, nachdem die, künstlerisch doch gänzlich überflüssige, 300 Millionen verschlingende Neustudierung und -inszenierung der „Afrikanerin" (einer Initiative des Erstgenannten entsprungen, über die ganz Wien lächelnd den Kopf schüttelt) auf kommenden März — bis zur angeblichen Wiederkehr Piccavers — verschoben wurde. Mittlerweile wird von verschiedenen Ministerien und sonstigen Behörden über die finanzielle Sanierung des Instituts weiter beratschlagt, und es verlautet, daß die Großindustrie bereit sei, für sein Defizit aufzukommen. Eine Lösung, gegen die — andere Zeiten, andere Sitten! — im Grunde nichts einzuwenden wäre, denn diejenigen, welche von dem Luxus, den Genüssen der Hauptstadt profitieren, sollen sie auch bezahlen. Ist es doch wirklich ungerecht, z. B. einen in weltvergessenem Winkel hausenden Bauer oder Arbeiter vermittelst Anziehen der Steuerschraube zur Deckung solchen Abgangs heranzuziehen. Ein Anfang mit diesem System wird insofern bereits demnächst gemacht, als (nach dem Muster der Operettenbühnen) zu einer „Traviata"-Aufführung erste Wiener Schneiderateliers die Kostüme beistellen. So gangbar der genannte Ausweg scheint, ist seine Ersprießlichkeit doch an zwei unumgängliche Voraussetzungen gebunden, ohne deren Erfüllung Protektion und künstlerisch unfruchtbare Geldvergeudung offene Türen fänden: vollkommene Ausschaltung des Einflusses der Kapitalisten auf die artistische Führung (Engagements, Novitäten) der Oper, und Bestellung eines im Musikdramatischen bewanderten, durch lange Praxis gewiegten Theaterfachmannes, der seine ganze Kraft und Zeit der Reorganisation widmet. Auch könnten durch Einführung der Stilbühne, die mit dem kostspieligen, kitschig-naturalistischen Ausstattungströdel gründlich aufräumte, große Ersparungen gemacht werden, und weiter wäre zu vermeiden, daß — wie es in den letzten Jahren die Regel war und jüngst bei Zemlinskys „Zwerg" sich abermals zeigte — infolge Verklüngelung Sänger und Musiker wochen-, monatelang mühevoll an einer Neuheit studieren müssen, von der man schon im voraus weiß, sie überlebt keine drei Aufführungen. Welcher unverantwortliche Raubbau psychischer Werte! Je eher man sich also — unbekümmert um das Geschrei einiger Parasiten — „oben" von gewissen bureaukratischen Irrtümern, Namenssuggestionen u. dgl. freimacht, desto früher wird diese Bundeskalamität ihr Ende finden.

Das Jubiläums-Stadttheater feierte dafür seinen 25jährigen Bestand und das 20jährige Jubiläum als Volksoper, wobei Direktor F. Weingartner alles Gute und Schöne für die Zukunft versprach. Sollte es sich verwirklichen, wird es wohl in erster Linie seinem nunmehrigen Stellvertreter, dem langjährigen, routinierten Oberregisseur daselbst, Herrn Markowsky, zu verdanken sein. Für die nächsten Wochen sind angesagt die Uraufführung von W. Kienzls neuester Oper „Hassan, der Schwärmer" und „Die Vögel" von W. Braunfels, zwei Werke also, auf die gespannt zu sein man allen Anlaß hat. Als ein vorläufiges à conto soll wohl die Wiedereinstellung der „Stummen von Portici" ins Repertoir gewertet werden, welche mit nagelneuen Dekorationen anscheinend nur zu dem Zwecke geschah, damit die Frau Direktor innerhalb würdiger Staffage einmal Gelegenheit finde, sich — als Fenella — öffentlich zu produzieren. Heute, wo wir Hellerau, Loheland usw. besitzen, hat diese mimische Hauptrolle jedoch schon ganz erheblich an Besonderheit und Wirkung verloren. Zu erwähnen noch Rittersheim als Masaniello und List-Pietro, sein stimmkräftiger Freund.

Begeben wir uns nun in die Musiksäle! R. Nilius servierte im 3. Kammerabend wieder Gourmandisen: Bachs entzückend-filigranes 4. Brandenburgisches, des mit Unrecht vergessenen Volkmann prachtvolles Cellokonzert, von Judith Bokor meisterlich gespielt, drei reizende „deutsche Tänze" (Schlittenfahrt) von Mozart, Berlioz' „Sommernächte" (Rosette Anday) sowie als Neuheiten: A. Honegger: Pastorale d'Eté, ein die Stimmung sommerlicher Mittagsstunden treffend wiedergebendes Stück, und Frz. Salmhofer: Ouverture. Ich habe schon im vorigen

Hefte von den zweifellos starken tonsetzerischen Fähigkeiten dieses aufstrebenden Talents gesprochen, welches nicht wundernehmen kann, entstammt es mütterlicherseits doch der Familie unseres Frz. Schubert. Solche Abkunft der Begabung aber verpflichtet, weshalb ich angesichts genannter Komposition dem Autor freundschaftlichst Mäßigung des Produktionstempos, mehr Selbstkritik und vor allem Sichbesinnen auf seine Eigenart anraten möchte. Ihr Aphoristisches verrät zu sehr den Einfluß der eben modischen Moderne, ein Stil, der mir seinen gesunden musikalischen Trieben zu widersprechen und eher geeignet scheint zu verhindern, daß aus einer Hoffnung frohe Erfüllung jungösterreichischer Tonkunst werde. Ein zweiter Schatzgräber nach vergessenem, vernachlässigtem Musikgute ist J. Lehnert, der mit den tüchtig geschulten Dilettantenkräften seines Orchestervereins sich an Dvořáks D-Dur-Sinfonie heranmachte und deren Partitur zu beglückend blühendem, farbenreichem, empfindungsgesättigtem Klingen und Singen erweckte. J. Marx' „Herbstsinfonie", von Cl. Krauß bei den Tonkünstlern neuerdings gebracht, schildert das liebliche Gelände Mittelsteiermarks, die engere Heimat ihres Verfassers, zur Ernte- und Weinlesezeit. Wie bei Schubert echt österreichisch in diesem Opus das Sich-nicht-genugtun-können in Gefühlsschwelgerei angesichts des leuchtenden Kolorits von Wald und Feld in jenen Monaten, welche alle vier Sätze durchzieht; damit aber eine gewisse Gleichförmigkeit erzeugt, die ihm bei seiner großen Ausdehnung nicht ganz vorteilhaft ist. Zudem fast ununterbrochen „volles Werk" des züngelnden, klingelnden, flirrenden, schwirrenden Riesenorchesters bei einer ungreifbar zu nennenden, wie traumhaft wogenden Thematik, die nur im elegisch getönten Adagio konzisere Gestalt annimmt. Dieser mit instrumentaler Spachteltechnik hingemalte Teil ist denn auch der bedeutendste trotz Mittagselfentanz im 2. und Winzerfest im letzten Abschnitte, denn in ihm spricht sich die warme, weiche Seele unseres Volksstammes am deutlichsten, ergreifendsten aus. Man merkt, daß das benachbarte Slawentum keinen unwesentlichen Einfluß auf seine Gefühlswelt genommen hat, und wenn bei diesem Autor die sentimentale, uferlos schwärmende Note im Vordergrunde steht, so gibt es auch tonsetzerische Vermögen aus den deutschslawischen Grenzgebieten, in denen noch das ungezähmte Blut dieser Rasse sich kundgibt.

Ich möchte mir erlauben, im folgenden solch ein merkwürdiges Talent der Musikwelt vorzustellen; ist es doch seit je meine Ansicht, der wahre Kritiker habe größere, wichtigere Aufgaben, als stets nur die mehr oder weniger zufällig ans Licht kommenden Ereignisse zu registrieren, definieren, katalogisieren. Er hat positive Arbeit zu leisten, indem er ernstzunehmendes, vielversprechendes Unbekanntes aufspürt, sich mit solchem, ihm zur Kenntnis Gebrachten eingehend befaßt und nach gründlicher Prüfung davon der Öffentlichkeit Mitteilung macht. Auf diese Weise würde die Kunstentwicklung eine weit logischere und fruchtbarere Linie einhalten, als es zumal in den letzten Dezennien der Fall war, wo man innerhalb kurzer Perioden von einem Ismus zum andern taumelt, allen möglichen Einflüsterungen von West und Ost, gelehrten Historizismen, spekulativen Konstruktionen usw. erliegend, darüber der physio-psychologische Ursprung aller echten Musik gänzlich vergessen ward. Ein sicheres Urteilsvermögen, Mut der Überzeugung und eine tüchtige Portion Idealismus, ohne dessen Schwungrad in dieser tristen Welt überhaupt nichts vorwärtszubringen ist, gehört freilich zu solchem Beginnen: drei Eigenschaften, die in unseren entnervten, korrumpierten Gesellschafts- und Kunstverhältnissen leider höchst rare Dinge sind, wo Geld, politische Partei- oder konfessionelle Zugehörigkeit meist ausschlaggebend sind für Empor- und Durchkommen. Nach diesen programmatischen Sätzen, die sehr wohl in vorliegender Rubrik am Platze sind, besteht deren vornehmster Zweck doch darin, Aufklärung zu leisten über das spezielle Wesen österreichischer Tonkunst, und neuere Vertreter derselben unseren nördlichen Stammesbrüdern nah und immer näherzubringen, wende ich mich nun dem Subjekte meiner Fürsprache zu,

Rudolf Kattnigg,

einem gebürtigen Villacher und kaum der hiesigen Akademie für Musik und darstellende Kunst entwachsen.

Ich will damit beginnen, schlicht die Eindrücke und Gedanken wiederzugeben, die sich mir bei der allerersten Fühlungnahme mit seiner Musik — der Autor spielte kürzlich privatim in meiner Wohnung ein Klavierquartett vor — aufdrängten und glaube damit dem Leser am raschesten ein Charakterbild von der-

selben geben zu können. Der 1. Satz löste mir ganz allgemein das Gefühl von etwas gänzlich Fremdartigem, Düsterem aus. Stets deutlicher aber entwickelte sich in den folgenden Sätzen der Eindruck einer Musik, die in ausgeprägtester Weise aus der landschaftlichen Struktur bestimmter Länder des Balkans hervorgegangen war, derart scharf, daß ich einzelne Gegenden nennen könnte, die diese Musik vor meinem Auge erstehen ließen; mit welchen Schumannschen Kriterien aber trotzdem nicht im einzelnen gearbeitet sei. Soviel ist jedoch mit aller Bedachtsamkeit zu sagen: Der Balkan in geographischer wie ethnographischer Beziehung ist vermittelst unseres Komponisten slawischer Abstammung Musik geworden, bizarr, phantastisch durch häufige jähe harmonische Wendungen, sprunghafte Thematik wie Satztechnik und ein schon wütend zu nennendes Temperament. Letzteres wahrscheinlich das atavistische Erbe heißblütiger, von den „Segnungen" der Zivilisation noch unbeleckter, ihren hassenden und liebenden Naturtrieben schrankenlos fröhnender Ur-Urahnen. Kattnigg ist wieder einmal ein Schulbeispiel dafür, daß es nicht im mindesten der Atonalität und einer vollständigen Auflösung aller Form bedarf, um auch heute „originell" zu sein, denn sein Stil hält sich harmonisch durchaus an die gebräuchlichen Akkorde und beachtet aufs strengste die überlieferten Schemata der Fuge, Sonate usw. Insbesondere erscheint er wie eine Inkarnierung des Bülowschen Wortes: „Im Anfang war der Rhythmus." An ihm wird eindringlichst klar, wo die wahren Quellen aller Musik rauschen, die nach Schopenhauer doch das innerste Wesen sämtlicher Dinge und Geschöpfe im Weltganzen verkünden soll. Merkwürdig und vielsagend, daß unser Tonsetzer sich aufs stärkste zu Brahms hingezogen fühlt, sowie psychisch vorzüglich auf die nordische Landschaft eingestellt ist, deren alpine Strenge und Ödnis ja manche Berührungspunkte mit der dalmatinischen Küste gemeinsam hat: ein anregendes Problem für Seelenforscher.

Daß bei solcher Rabiatität das Element des Gemütsinnigen, wie es doch beim Hamburger Meister so oft und ergreifend neben Schwermut und gebändigtem Trotz auftaucht, etwas ins Hintertreffen gerät, ist angesichts der noch überschäumenden Jugend Kattniggs zu verstehen. Hoffentlich wird späterhin auch diese Empfindungsseite bei ihm eine Erstarkung und Entwicklung erfahren, wiewohl er zugestand, für Vokalmusik (also den kantablen Stil) nichts übrig zu haben und nur im größtmögliche Ungebundenheit gewährenden Instrumentalen sich ganz heimisch zu fühlen. Aber kein Mensch kennt den Umfang seiner Fähigkeiten, die erst im Laufe der Jahre, von unsichtbaren, unentwirrbaren (telepathischen) Verkettungen begünstigt, gewöhnlich zu seiner eigenen Überraschung zum Vorschein kommen. Darum sei heute weder bereits abgestempelt noch prophezeit, sondern schätzen wir das einstweilen Vorhandene, das Klavierquartett, ein Streichtrio, eine Orchestersuite und Klavierstücke — durch deren Kraft und Ursprünglichkeit ist's in den jetzigen Zeiten musikalischer Anämie ohnehin nicht wenig — mit Sympathie, die gerade ein besonders gewissenhaftes Urteil rechtfertigt, und harren wir geduldig dessen, was da weiter folgen wird.

Nach diesem Vorblick ins Künftige zur Gegenwart, zum aktuellen Konzertbericht zurückkehrend, ist diesmal eben nicht mehr viel des Bemerkenswerten zu vermelden, denn der Weihnachtsmonat mit seinen zahlreichen anderweitigen Auslagen führt gewöhnlich eine Einschränkung — „gottlob!" atmet der Kritiker auf — des Musikbetriebes herbei. Die Philharmoniker ließen die einzige Neuheit, mit der sie sich samt ihrem Dirigenten F. Weingartner in dieser Saison anstrengen, vom Stapel: die Uraufführung der J. Bittnerschen F-Moll-Sinfonie, thematisch wie formal eine gedrängte Übersicht dieser Kunstform von Beethoven bis Bruckner und darüber hinaus. Demnächst erblickt eine — Operette vom selben Verfasser im Carltheater das Licht der Rampe. Es tut einem weh, den Dichterkomponisten von „Musikant" und „Bergsee" derart unstet zwischen größten Gegensätzen dem Erfolge nachjagen zu sehen, der doch immer nur aus klarster Sichselbstfindung resultiert. Ebendeshalb kommt er manchmal etwas spät, dafür aber dann um so stärker und dauernder. Seinem gütigen, ideal gestimmten Wesen treu bleibt dagegen auch im 2., aus C-Moll gehenden Streichquartett op. 99 W. Kienzl, dessen Töne von seelischen Erlebnissen künden, die mit ihres Urhebers durch äußere wie innere Umstände verursachter Übersiedlung von der „Stadt der Grazien" nach Wien zusammenhängen. Der 1. Satz atmet Kampfstimmung wider das Schicksal, die sich bis zu siegesgewissem Trotz steigert. Im gesangvollen Adagio lebt die Not der Umsturzzeit auf, die zu bannen der

Freundschaft und Liebe schließlich gelang. Wozu nicht wenig auch traute Heimatklänge beitrugen, die das Scherzo in Gestalt von Ausseer Ländlern vor Ohr und Gemüt zaubert. Das Finale dann ist eine frohbewegte Huldigung an die Adresse der „Stadt des Glanzes, Stadt der Lust, Stadt der Fröhlichkeit", und gibt damit dem aus Nacht zum Licht aufsteigenden melodiösen, unschwer verständlichen Werke einen glänzenden Abschluß. Die Kammermusikvereinigung Mairecker-Buxbaum nahm sich seiner mit gewohnter Virtuosität an und umrahmte es stilvoll durch Cherubini und Schubert. Aus der Menge des außerdem Dirigierten, Gespielten und Gesungenen seien als für hier in Betracht kommend noch erwähnt eine Aufführung des jahrelang vernachlässigt gewesenen Weihnachtsoratoriums von Bach durch Dr. H. Pleß, das Debüt eines merkwürdig phlegmatischen Geigers aus Brasilien, E. Marques und der Liederabend von Frau Dagmar Schmedes. Die von Furtwängler in Aussicht gestellte Bekanntschaft mit J. Strawinskys „Le sacre du printemps" (nach den im Dezemberheft dieses Blattes enthaltenen Bemerkungen darüber doppelt die Neugierde reizend) wurde leider durch vom Poststreik verursachtes Ausbleiben des Notenmaterials vereitelt. Dafür steht uns im wunderschönen Monat Mai ein von der Gemeinde Wien unternommenes großes Musikfest, verbunden mit einer Musik- und Theaterausstellung, in erfreuender Aussicht. Dann werden die verehrten Leser für den diesmaligen bescheidenen Umfang meines Referats ausgiebige Entschädigung erhalten.

Musik-Aesthetisches und Pädagogisches

Von Professor Alexis Hollaender

Kuckuck und coucou. Eine bekannte Klaviersuite von Louis Claude Daquin (1694—1772) enthält ein allerliebstes „Le coucou" betiteltes Rondeau, in dem der uns allen vertraute, bei älteren und neueren Komponisten so beliebte Ruf des prophetischen Vogels — der einzige, der sich musikalisch wiedergeben läßt —, das ganze Stück als Motiv beherrscht, und zwar nicht nur in den Intervallen der großen und kleinen Terz, auf die allein der Unerfahrene den Kuckuck für geeicht hält, sondern auch in größeren, diesem Vogel zur Verfügung stehenden, bis zur Quint absteigenden Intervallen, ja auch (wozu der mit Motiven arbeitende Komponist leicht kommt) mit verschiedenen der Wirklichkeit fremden aufsteigenden Intervallen. Überall aber ist der Akzent des Motivs der gleiche, und dieser Akzent ist es, der durch seinen Gegensatz zu dem uns Deutschen gewohnten auffällt. Wir hören beim Kuckucksruf den ersten, höheren Ton als den akzentuierten, Daquin gibt ihn umgekehrt als ein unbetontes Achtel, dem ein akzentuiertes Viertel folgt.

Daquin z. B. 

Die Lösung des Widerspruchs scheint zunächst sehr einfach: der Franzose spricht sein coucou ◡–́, während wir unser Kuckuck –́◡ sprechen. Weniger leicht dürfte aber die Frage zu beantworten sein, ob wir und ob die Franzosen den betreffenden Rhythmus des Rufes wirklich hören oder infolge unserer Sprachbetonung nur zu hören vermeinen, eine Frage, auf die uns der kluge Vogel selber leider die Antwort schuldig bleiben muß.

Zum Quintenverbot. Das Verbot von parallelen reinen, offenen und verdeckten Quinten und Oktaven, die seit Jahrhunderten als Todsünde wider den heiligen Geist der Musik galten, ist oft genug in bezug auf seine Berechtigung geprüft und besprochen, von alten Meistern oft übertreten, in neuerer Zeit nachsichtiger behandelt, von den neuesten ganz ausgeschaltet worden. Wenn wir die Überlieferung außer Spiel lassend die Sache betrachten, so müssen wir zunächst feststellen, daß das Moment Gutklingen und Schlechtklingen hier nicht mitzusprechen hat. Ebensowenig wie eine Ästhetik dem Maler ein für allemal gewisse Farbenzusammenstellungen, ebensowenig wie (um einen anderen Sinn zu er-

wähnen) ein Kochbuch dem Kochkünstler gewisse Mischungen zu verbieten berechtigt wäre, darf eine musikalische Instanz sich in Dinge mischen, die nur der Geschmack zu entscheiden hat. Bei dem Verbot der erwähnten Tonfortschreitungen handelt es sich aber weniger um Ästhetik als um Logik, nicht um den Geschmack, der etwas Persönliches ist, sondern um die Vernunft, deren Gesetze allgemeine Gültigkeit zu beanspruchen haben, und Fortschreitungen in reinen Quinten sind unvernünftig. Eine Folge von großen Dreiklängen und besonders eine solche in ganzen Tönen, wie c-e-g, d-fis-a, e-gis-h (auf- wie abwärts), die mit jedem neuen Akkord eine neue, mit der vorigen unzusammenhängende Tonalität ausspricht, gleicht einer Folge von unzusammenhängenden Worten, die als von keinem Sinn geboren eben unvernünftig sind, als solche empfunden werden und aus diesem Grunde innerhalb des Sinnigen keine Daseinsberechtigung zu beanspruchen haben. Und das gilt genau so von den logisch sich ebenso verhaltenden und wirkenden Folgen anderer Intervalle, besonders großer Terzen in ganzen Tönen, wie c-e, d-fis, e-gis usw. Wenn ein Komponist und gar ein Meister wie Verdi Fortschreitungen wie die folgenden in dem Oro supplex seines mit Recht hochgefeierten Requiems nicht versehentlich, sondern mit offenbarer Absicht gebraucht,

sup - plex et ac - cli - nis

so werden wir uns freilich hüten, die Zensur unvernünftig über ihn zu verhängen und nur bedauern, daß wir den zugrunde liegenden Sinn nicht zu finden vermögen. Vor ein paar hundert Jahren hätte vielleicht ein kluger Deuter (wie dies in einem ähnlichen Falle tatsächlich vorgekommen ist) in diesen sündhaften Quinten den an seiner Sündenlast schleppenden, verzagten Menschen erkannt!

Berliner Musik / Von Adolf Diesterweg

Oft schon habe ich mir die Frage vorgelegt, wie es kommt, daß uns unter den heutigen Komponisten so wenig ausgeprägte Persönlichkeiten begegnen. Der Verlauf, den der Berliner Konzertwinter 1923/24 bisher genommen hat, war nicht geeignet, diese Frage zum Verstummen zu bringen. Wir erlebten viele, nur zu viele „Gesichte" (so nennen sich pikant instrumentierte, in exotischen Farben schillernde Orchesterminiaturen unbestimmter Physiognomie von Bernhard Sekles, die Furtwängler in einem der ersten Philharmonischen Konzerte zur Aufführung brachte), wie selten aber blickte uns aus dem musikalischen Werk eines Zeitgenossen ein ausgeprägtes, charaktervolles Gesicht entgegen! Mag sein, daß die Rastlosigkeit und innere Unsicherheit unserer Zeit die Entwicklung harmonischer Persönlichkeiten erschwert oder fast unmöglich macht — einen der hauptsächlichsten Gründe der zunehmenden Entpersönlichung dürfen wir in jenem Idol eines verwaschenen Internationalismus erblicken, dem sich ein Teil unserer Jugend auf Gnade oder vielmehr Ungnade verschrieben hat. Sicher war und ist es guter deutscher Brauch, offenen Ohres und empfänglichen Herzens der fremdländischen Weise zu lauschen. So hat die Berührung mit niederländischem und italienischem Geist einst wundervolle Frucht getragen. Nichts wäre verkehrter, als uns vor der lebendigen Wechselwirkung mit fremdem Volkstum durch eine chinesische Mauer abschließen zu wollen. Was wir aber heute in den Reihen der Fortschrittsfanatiker erleben: die grundsätzliche Verleugnung des eigenen Wesens, die Verleugnung der Entwicklungsergebnisse, welche die deutsche Musik in der heute versunkenen Periode der Verinnerlichung gewonnen hat, die Hingabe an ein kalt spekulierendes Experimentalwesen, welches deutschem Empfinden so fremd wie möglich ist, das ist nichts anderes, als Selbstpreisgabe.

Zu den auffallendsten Niedergangserscheinungen, die wir an Werken heutiger Komponisten immer wieder beobachten, gehört die typische Trivialität der Dur-Melodien. Die C-Dur-Sinfonie des Schweizers Volkmar Andreae, ein orchestertechnisch überwiegend von Richard Strauß beeinflußtes Werk von im übrigen

verstimmendem Eklektizismus, das Willi Arbenz vor einiger Zeit in Berlin zur Aufführung brachte, zeigt, um ein Beispiel aus vielen herauszugreifen, diese Erscheinung in voller Ausprägung. Man fragt sich, wie ein Komponist, der den visionären Teil dieser Sinfonie zu schreiben vermochte, es über sich gewinnen konnte, in den erstrebten Höhepunkten seines Werks zu Gemeinplätzen der allergewöhnlichsten Art herabzusinken — ein Schicksal, das übrigens berühmte Komponisten unserer Zeit mit dem Schweizer Musiker teilen.

Den Ausdruck der Freude in die Sphäre des Künstlerischen zu erheben, war von jeher nur wenigen gegeben. Die Fähigkeit dazu ist immer seltener geworden. Es sieht fast so aus, als bediene sich heute die Umgangssprache des kulturgesättigten oder richtiger kulturübersättigten Westeuropäers noch am ungezwungensten der Moll-Tonarten, längst schon, bevor Oswald Spengler das Modewort vom „untergehenden Abendland" prägen konnte. Wollte man sich einmal der Mühe unterziehen, zu untersuchen, wieviel Dur-Melodien von innerer Wahrheit, origineller Erfindung und Noblesse des Ausdrucks in den letzten Jahrzehnten geschaffen worden sind — man würde über die Dürftigkeit des Ergebnisses erschrecken!

Muß es uns nicht zu denken geben, daß der letzte Meister, dem (neben dem überzeugenden Ausdruck der Schwermut) der Ausdruck der Freude in allen ihren Abstufungen zu Gebote stand, Anton Dvořak war? (Derselbe Dvořak, dessen Werke ein unduldsamer, engstirniger und kunstfeindlicher Nationalismus in Deutschland nicht gelten lassen möchte.) Und was verlieh der Musik des böhmischen Meisters die umfassende Ausdrucksfähigkeit? In seinen Werken pulsiert der Herzschlag eines Volkes! Ihm zu lauschen, haben sich unsere heutigen schaffenden Musiker — mit wenigen Ausnahmen — längst abgewöhnt. Auf dieser hochmütigen Abkehr von volkstümlichem Empfinden und vom Volkslied, an dem sich — von Johannes Brahms gar nicht zu sprechen — einst ein Zuccalmaglio*) zu Leistungen von unvergleichlicher Poesie entzündet hat („Schwesterlein"!) beruht zu einem guten Teil die zunehmende Verarmung unserer heutigen Musik an Sanglichkeit, Unmittelbarkeit und innerer Wahrheit. Eine lebensvolle Kunst ist schöpferisch gestaltetes Volksempfinden. Diese heute fast verlorengegangene Erkenntnis muß wieder Allgemeinbewußtsein werden.

Es ist mir eine Genugtuung, in diesem Zusammenhang des Werkes eines Komponisten zu gedenken, in dessen charaktervoller Persönlichkeit, von allen Modeströmungen unbeirrt, sich unverfälschtes deutsches Wesen spiegelt. Es ist das E-Moll-Streichquartett op. 12 von Ewald Sträßer, dessen Wiederaufführung in Berlin wir dem Kölner Prisca-Quartett, einer ausgezeichnet aufeinander eingespielten, temperamentvollen Quartettvereinigung, zu danken haben. Eine vortreffliche Wiedergabe sicherte der ebenso impulsiven wie gedankenreichen Schöpfung des rheinischen Meisters einen echten Erfolg, dessen wir uns von Herzen freuen, ohne uns durch das gewohnheitsmäßige Achselzucken jener Neuerungsfanatiker beirren zu lassen, welche der unerhört — neue, mit chaotischen Gebilden liebäugelnde Stil alles, der Gehalt einer Komposition nichts bedeutet.

Am eindringlichsten spricht zu uns das in einem großen Zug dahinströmende Largo, das, aus Klage und schweren Gedanken sich emporringend, in versöhnendem Schluß ausklingt. Während der erste Satz sein Schwergewicht weniger in der Entwicklung des anfänglich dominierenden Motivs als in dessen lichtem, so anmutvoll sich abhebendem Gegensatz findet, ist das Allegro molto (der prächtig klingende, musikantisch sprühende dritte Satz) von einer Unmittelbarkeit, die an die lebfrischesten Kammermusiksätze eines Dvořak gemahnt. (Der Vergleich bezieht sich nur auf die zwingende Natürlichkeit dieser Musik — von irgendwelcher Abhängigkeit ist keine Rede.) Die meisterlich entwickelten Variationen des letzten Satzes, in welchem Erfindung und ungezwungene Gestaltung einen harmonischen Bund schließen, gründen sich auf ein Thema von volkstümlicher Schlicht-

*) Wer sich über diesen prächtigen deutschen Musiker und Dichter informieren will — er war einst unter dem Namen W. von Waldbrühl Mitkämpfer Rob. Schumanns in dieser Zeitschrift — der lese Max Friedländers aufschlußreichen Aufsatz „Zuccalmaglio und das Volkslied" (Peters Jahrbuch für 1918). Diese überaus fesselnde, feinsinnige Studie kann jedem, der den gemütvollen Schöpfer des „Schwesterlein" (das übrigens noch Brahms für ein echtes Volkslied gehalten hat) näher kennen zu lernen wünscht, gar nicht warm genug ans Herz gelegt werden.

heit, das Geschenk einer glücklichen Stunde. Was uns dieses Thema liebgewinnen läßt, ist seine ungezwungene Natürlichkeit, wie wir denn das gesunde Wachstum, den ausgesprochenen Freilichtcharakter der Kompositionen Ewald Sträßers nicht zum wenigsten aus dem innigen Verhältnis des Meisters zur Natur ableiten dürfen.

Möge der spontane Berliner Erfolg des Sträßerschen E-Moll-Quartetts dazu beitragen, daß die Aufmerksamkeit der Kammermusikvereinigungen und Dirigenten nachdrücklicher, wie vordem, auf einen Komponisten gelenkt wird, der — eine anima candida im eigentlichsten Sinne des Wortes — es stets in bescheidener Würde verschmäht hat, für sich und sein Lebenswerk Reklame zu machen! Möge es insbesondere Wilhelm Furtwängler für die Ehrenpflicht des ersten unter den Dirigenten ansehen, einem Musiker von Herz und Charakter die Genugtuung zu bereiten, daß seine Sinfonien durch unsere besten Orchester die liebevoll-vollendete Wiedergabe finden, auf welche sie nach Erfindung und Gestaltung Anspruch haben! Oder ist es ein unerfüllbarer Wunsch, wenn wir eine Zeit zu erleben hoffen, in der die Schöpfungen charaktervoller deutscher Komponisten, Blut von unserem Blut und Geist von unserem Geist, nicht mehr das typisch deutsche Schicksal erleiden müssen, den brutal-zynischen Geräuschorgien eines bis zur Ekstase aufgepeitschten östlichen Flagellantentums hintangesetzt zu werden?*).

Allerlei Nachdenkliches über Musik und Sonstiges

Beethovens Wort zu Grillparzer: „Ich beneide Sie, daß Sie ein Dichter sind; was kann so ein armer Musiker ausdrücken", ist wohl noch kaum seiner Bedeutung nach gewürdigt worden. Spräche ein heutiger Komponist so, man hielte ihn überhaupt für keinen rechten Musiker, die Pfitzners würden über ihn herfallen und ein derartiges Wort für ein Zeichen musikalischer Impotenz halten. Bei einem Beethoven, der die tiefsten Seiten der Musik wie kaum ein zweiter kannte, erhält ein derartiges Wort, so exponiert es auch ist, seine tiefe Bedeutung. Der Neid Beethovens bezieht sich darauf, daß der Musiker, und zwar natürlich der Instrumentalkomponist, es kaum von sich aus zum allgemein verständlichen Ausdruck von Ideen bringt, und wie leicht hat es hierin der Dichter gegenüber dem Musiker. Man darf auch nie vergessen, daß Beethoven Sehnsucht nach der Vokalkomposition großen Stils empfand, er auch deshalb Händel für den größten Komponisten hielt, weil dieser auf Grund guter Texte große Ideen klar und deutlich auch einer breiten Allgemeinheit übermitteln konnte, weiterhin der große Mann nun einmal seinem Talent nach in erster Linie für die reine Instrumentalmusik sich prädestiniert zeigte, während er geistig eben dichterisch veranlagt war. Auch hier erkennt man einen Dualismus, dem man aber die höchste Steigerung der Instrumentalmusik verdankt, da eben mit diesem dichterischen Geiste Beethoven an sich, sein Talent, sein Musikertum herantrat und ihm sein Höchstes abzwang. Beethoven besaß zwei Seelen, eine musikalische und dichterische, ihr Kampf, d. h. das Resultat dieses Kampfes ist der eigentliche Beethoven. Freilich, sein Bedauern, als Instrumentalkomponist nicht so deutlich verfahren zu können, bleibt. Man hat aber diesem im Sinne der Musik negativen Ausspruch natürlich auch solche Aussprüche entgegenzustellen, in denen Beethoven von der einzigartigen Macht der Tonkunst spricht. Das Wort an Grillparzer bleibt deshalb nicht minder wahr.

\

Wagner läßt sich in keiner „Richtung" unterbringen, wie man dies im 19. Jahrhundert getan hat. Dafür bedankte er sich höflichst, wie er auch von den Lisztschen Tonkünstlerfesten nichts wissen wollte. Er hätte sagen können, ich gehöre, wenn ihr denn schon nach Richtungen abklopfen wollt, sowohl der „fortschrittlichen" wie der konservativen an. Ich bitte euch aber, mich mit all dem dummen Zeug zu verschonen. (Leider müssen wir uns heute mit diesem nur allzu ausführlich beschäftigen.) — Kein großer Künstler läßt sich denn auch in Richtungen einspannen.

\

*) Strawinskys „‚Massacre' du printemps" steht — zum Entzücken aller unbeschäftigten Ohrenspezialisten der Berliner medizinischen Fakultät (der übrigens die Ernennung des russischen Geräuschrhythmikers zum Dr. med. honoris causa dringend anempfohlen sei!) auf dem Programm eines der nächsten Philharmonischen Konzerte, nachdem wir Berliner uns von dem Gekreisch einer irrsinnig gewordenen „Nachtigall" eben erst erholt haben.

Über heutige Musikerbiographien, vornehmlich in Musikzeitschriften. Die sich mit einem zeitgenössischen Komponisten, heiße er Graener, Hindemith, Haas, Busoni, Zilcher, Braunfels oder sonstwie, im einzelnen beschäftigt haben, sind mehr oder weniger unbedingte Lobredner, vielfach auch gute Freunde des Betreffenden, und so tönt uns eigentlich in derartigen Aufsätzen nichts als ein Hallelujah entgegen. So daß, hat man ein halbes oder auch ganzes Dutzend derartiger Artikel oder auch Schriften gelesen, man annehmen könnte, wir hätten die Genies nur gerade so scheffelweise. Kaum jemals trifft man wenigstens den Versuch zu einer kritischen Einstellung. Die einer solchen aber fähig wären, haben sich mit derartigen Komponisten nur nebenbei beschäftigt, kennen nur einen Teil ihrer Werke, und selbst bei Aufforderung z. B. einer Zeitschriften-Redaktion wollen sie die Mühe einer ausführlichen Beschäftigung nicht übernehmen. So ist denn dieser Zweig der Musikbetrachtung ziemlich dürr, der grünen Blätter sind wenige.

Es ist überaus bezeichnend für das in „Richtungen“ machende 19. Jahrhundert, daß Wagners: Kinder, schafft Neues, in dem Sinne aufgefaßt und zitiert wurde und auch heute noch wird, als hätte Wagner gesagt, man solle Neues im „fortschrittlichen“ Sinne schaffen. Wagners, sich auf Raff beziehende Briefbemerkung, will weiter nichts sagen, als daß ein Künstler keine Zeit mit Änderungen früherer, hinter ihm liegender Werke verbringen, sondern an neue Aufgaben treten solle. Es ist immer bezeichnend, wie man jemand mißversteht, sofern es auch ein Mißverstehen im tieferen Sinne gibt. Im 19. Jahrhundert haben wir aber hauptsächlich banale Mißverständnisse zu verzeichnen. A. Heuß

Neuerscheinungen

Auerbach, Felix: Tonkunst und Bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers. Parallelen und Kontraste. Gr. 8°, 210 S. Gustav Fischer, Jena 1924.

Keller, Otto: Geschichte der Musik. Mit 32 Porträttafeln, zahlreichen Notenbeispielen und 4 Faksimiles. Zwei Bände. Gr. 8°, 380 und 448 S. Rösl & Cie., Verlag, München.

Handschin, J.: Mussorgski. Versuch einer Einführung. 40 S. 112. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1924. Art. Institut Orell Füßli, Zürich.

Schwartz, Rudolf: Merkbüchlein für Gesangstudierende. Kl. 8°, 32 S. C. F. Kahnt, Leipzig. 1923.

Sechter, Simon u. Eckstein, Friedrich: Das Finale der Jupiter-Sinfonie (C-Dur) von W. A. Mozart. Analyse. 8°, 64 S. Wiener Philharmonischer Verlag. 1923.

Sauer, Franz: Handbuch der Orgelliteratur. Ein Wegweiser für Organisten. 8°, 62 S. Wiener Philharmonischer Verlag.

Ochs, Siegfried: Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Erster Teil: Aufbau und Leitung eines Gesangvereins. 8°, 148 S. Max Hesses Verlag, Berlin W 15.

Winkler, Julius: Über musikalische Harmonien. Ein Vortrag für Fachunkundige. Mit einem Anhang von Notenzitaten und zwei Sonatensätzen. 8°. Rikola-Verlag, Wien. 1923.

Winkler, Julius: Die Technik des Geigenspiels. Mit fünf Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen. I. und II. Teil. 8°. Rikola-Verlag, Wien. 1923.

Flesch, Carl: Die Kunst des Violinspiels. I. Bd. 4°. Ries & Erler, Berlin.

Toch, Ernst: Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie. 8°, 180 S. Max Hesses Verlag, Berlin.

Moser, Andreas: Geschichte des Violinspiels. Gr. 8°, 588 S. Max Hesses Verlag, Berlin.

Göllerich, August: Anton Bruckner — Ein Lebens- und Schaffensbild. Bd. 1. Deutsche Musikbücherei, begründet und hrsg. von H. Bosse. Bd. 36. 8°, 348 S. G. Bosse, Regensburg. 1923.

Goldene Worte über Musik und Musiker. Gesammelt und hrsg. von Siegfried Dittberner. 8°, 344 S. C. F. Kahnt, Leipzig. 1923.

Die Sammlung entspricht nicht ganz den Anforderungen, die man heute an etwas Derartiges zu stellen berechtigt ist. Nicht nur fehlen fast durchgängig nähere Angaben über Herkunft der Sprüche, sondern manche sind nur unvollständig mitgeteilt, einige falschen Autoren zugeschrieben, wobei derart groteske Irrtümer vorkommen, daß der alte Mattheson mit dem Dichter Matthison verwechselt wird (durchgängig liest man z. B. auch Heinrich statt Hermann Kretzschmar), dann trifft man Aussprüche, die alles andere als Gold sind. Was der Herausgeber aus Eigenem hinzutut, ist fast durchgängig abgegriffene Scheidemünze. Der absolute Wert einer derartigen Sammlung bleibt aber natürlich bestehen, und da die Ausgabe als solche sehr schmuck ist, wird sie trotz allem vielen willkommen sein. —s.

Perrier de la Bathie, Ernest: Les insectes des orgues, kl. 4°, 12 S. Perrier de la Bathie, Ugine (Savoie).

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1924. 8°, 131 S.

Besprechungen

Gesangspädagogisches

Der Gesangspädagoge, dem viele junge Gesangsbeflissene zu Prüfung und Beurteilung vor die Ohren kommen, hat da immer wieder Gelegenheit, über die Wichtigkeit des Schulgesangunterrichtes ernste Betrachtungen anzustellen. Sind doch die meisten Fehler und Schäden der jugendlichen „Naturstimme" auf unnatürlichen Gebrauch der Organe während der Schulzeit zurückzuführen, und beruht doch ebenso die bei der Gehörsprüfung sich allzu häufig herausstellende geradezu groteske Hilfslosigkeit den Intervallen und Akkorden gegenüber meist weniger auf schlechter Gehörsanlage, als auf vernachlässigter musikalischer Anleitung in den empfänglichen Kinderjahren. Ein guter Schulunterricht muß nach der stimmbildnerischen wie nach der musikalischen Seite hin mit größter Sorgfalt und Fachkenntnis ausgewogen sein. Und selbst wenn für beides die Vorbedingungen in der Persönlichkeit des Lehrenden gegeben sind, so liegt für die Anordnung des Lehrstoffes die ganz spezifische Schwierigkeit darin, wie die restlose Vereinigung dieser beiden Grundgebiete vorzunehmen ist. Bietet sich z. B. die Tonart C-Dur als natürlicher Ausgangspunkt für die musikalische Seite, für Intervallübungen nach Noten usw. von selbst an, so ist sie wegen der Stimmlage vom stimmbildnerischen Standpunkt aus zu verwerfen, da die Kinderstimme aus der höheren Mittellage her entwickelt werden muß, um die Kopfstimme herabzuführen und die Bruststimme ganz zu vermeiden. Diese aber wird beim Ausgang der Tonfolgen vom eingestrichenen C aus aufwärts gründlich entwickelt und mit tödlicher Gewißheit von den Kindern bis in die obere Mittellage hinaufgeschleppt, namentlich wenn noch dazu „volle kräftige Töne" verlangt werden; und sie bildet die gefährliche Grundlage für den typischen schreienden Klang des Klassensingens. — An diesem eigentlichen Problem der Stoffanordnung geht die in 21.—25. Auflage vorliegende „Praktische Gesanglehre für Schulen und zum Selbstunterricht" von Theodor Salzmann (Steingräber-Verlag) glatt vorbei. Das ist in diesem Falle ganz besonders zu bedauern. Denn vom Standpunkt des Musikers aus ist die musikalische Schulung in dem Buche, die Form der Anleitung wie die Schwierigkeitsanordnung, ideal zu nennen. Gegenüber der üblichen Papageienzucht bedeutet das Werk mit seinem oftmals geradezu herzerfreuenden Vollausnutzen der musikalischen Fassungsfähigkeit des Kindes wahrhaft eine Tat! Man möchte bei der enormen Wichtigkeit des Gegenstandes und der weiten Verbreitung des Buches dringend wünschen, daß die nächste Auflage von stimmpädagogischer Seite aus beraten und durchgearbeitet würde, sowohl in bezug auf Stimmlage und rein stimmtechnischen Schwierigkeitsgrad der Übungen und Lieder, als auch zur Revision der mechanistischen, phonetisch teilweise völlig verkehrten Vorschriften für die Lautbildung (labiales w!). Hygienisch richtige

Henri Marteau. Op. 26. Meister Schwalbe. Musikalische Komödie in einem Aufzug nach Th. Körner (Text von R. Batka); Klavierauszug (deutsch-schwedisch). Verlag von Wilhelm Hartung in Leipzig; aufgenommen in die Edition Steingräber (Nr. 2300).

Das Erscheinen des Klavierauszuges dieser einaktigen Oper braucht hier nur kurz vermerkt zu werden, da sie ihre Feuerprobe bei ihrer erfolgreichen Uraufführung vor ein paar Jahren schon bestanden hat. Es soll aber hier wenigstens die Aufmerksamkeit noch einmal besonders deshalb darauf gelenkt werden, weil uns gerade die nachdrücklichere Pflege der komischen Oper bitter not tut, als Gegengewicht einerseits zur veristischen Oper, anderseits zur verblödeten modischen Operette. Wen der Körner-Batkasche Text zu naiv dünkt, der möge bedenken, daß die Romantik der Fliegenden Blätter, die — im besten Sinne genommen — darin atmet, denn doch auch ihre Sendung erfüllt. — Marteau hat das Werk seinem Könige, Gustav V. von Schweden, gewidmet. M. U.

Mozart-Jahrbuch, herausgegeben von Hermann Abert. Erster Jahrgang. Gr. 8°, 188 S. München, Drei Masken-Verlag, 1923.

Daß wir nun auch ein Mozart-Jahrbuch haben, ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit, und wir wollen nur hoffen, daß diese Einrichtung Bestand hat. Im allgemeinen sind die Musikern gewidmeten Jahrbücher nicht gerade von Dauerglück gesegnet. So haben die Wagner- und Gluck-Jahrbücher schon nach einigen Jahren ihr Erscheinen wieder eingestellt, einzig das Bach-Jahrbuch blickt bereits auf einige fortlaufende Jahrzehnte zurück. Mit Mozart stand es übrigens in dieser Hinsicht seit langem in einer besonderen Art. Dem „Liebling" des deutschen Volkes waren sogar verschiedene periodische Publikationen gewidmet, die Jahresberichte des Mozarteums (seit 1880), neuerdings

durch die Mozarteums-Mitteilungen ersetzt, ferner die seit 1895 erscheinenden „Mitteilungen der Mozartgemeinde Berlin“ (bis 1919). Diese Veröffentlichungen wendeten sich aber an einen engeren Kreis, zu einem wirklichen wissenschaftlich fundierten Jahrbuch hat es doch erst die heutige Zeit gebracht infolge der starken Mozart-Bewegung, nicht zum wenigsten auch deshalb, weil sich die Musikwissenschaft Mozarts in ganz anderer Weise annahm als noch vor etwa zwei Jahrzehnten. Daß die Leitung des Jahrbuchs derjenige Mann übernahm, in dessen Händen die Fäden der gesamten Mozart-Forschung am einheitlichsten zusammenlaufen, wird man als besonders erfreuliches und Vertrauen erweckendes Symptom anzusehen haben. H. Abert ist es denn auch, der sich an der Spitze des vornehm ausgestatteten Jahrbuchs „Über Stand und Aufgaben der heutigen Mozart-Forschung“ in einem längeren Artikel ausspricht und den mit der Materie nicht genügend Unterrichteten belehrt. Freilich, worin die wesentlichsten Aufgaben der heutigen Mozart-Forschung bestehen könnten, wird mit keinem Worte berührt, in welchem Falle die Frage, woher es denn komme, daß Mozarts „Kunst noch unter uns lebt, während jene (Piccini und Paisiello, denen Mozart so vieles entnommen) längst zu historischen Größen herabgesunken sind“, kaum getan worden wäre. Mit Spezialschriften über Mozarts Harmonik, Melodik, Rhythmik und Metrik usw., so notwendig sie sind, dürfte dabei keineswegs gedient sein. Immerhin ersieht hieraus auch der Fernerstehende, daß im Grunde genommen noch sehr wenig Tatsächliches in künstlerischer Beziehung über Mozart gearbeitet worden ist. Das würde mit einem Schlage klar, so man die Frage erhöbe: Besaß Mozart so etwas wie eine einheitliche, kontrollierbare Sprache, eine Frage, an die man bis dahin noch nicht einmal von der Ferne dachte. So etwas wirklich Musikalisches oder musikalisch Geistiges fehlt denn auch dem Jahrbuch trotz sei-

Stimmfunktion einerseits, einwandfreie Lautbeherrschung — im Sinne der maßgebenden „Deutschen Bühnenaussprache“ von Th. Siebs — andererseits stellen nun einmal Grundgesetze dar für jede Gesangsunterweisung.

Diese beiden letztgenannten Prinzipien sind schon in dem alten Sängerwort „erst gut singen lernen, dann auch schön singen wollen“ einander gegenübergestellt. Das Gutsingen bezieht sich in diesem Falle auf die Grundlage der in ihrer Muskelarbeit mühelosesten, in ihrer Umstellung unmerklichsten und daher „richtigen“ Funktion der Stimmlippen, das Schönsingen auf die Formung der Klänge im Ansatzrohr. Diese Zweiheit macht Hans Erben in seiner klugen Abhandlung „Das gesangliche Einregister im Lichte der Funktionstheorie“ (Kommissionsverlag Theodor Schuberth, Dresden-Blasewitz 1922) zum Ausgangspunkt seines Stimmbildungssystems. Nachdem nun Jahr um Jahr die einfachsten und kompliziertesten, jedenfalls aber denkbar verschiedensten Registerlehren über die Sängerwelt ausgeschüttet worden sind, alle mehr oder minder ausführlich physiologisch erklärt und auseinandergelegt, und alle das alleinige Heil verkündend, könnte man meinen, darüber einmal endgültig zur Tagesordnung übergehen zu dürfen. Denn die Richtigkeit der gebotenen neuen physiologischen Entdeckungen entzieht sich natürlich der Beurteilung des nichtmedizinischen Fachmanns, und damit ist auch ihre Wichtigkeit für ihn problematisch. Für die Erwerbung der dem ernsten Gesanglehrer ja durchaus notwendigen physiologischen Grundkenntnisse greift er besser zu den Objektivität gewährleistenden medizinwissenschaftlichen Werken. Das vorliegende Schriftchen muß aber doch auf ganz anderer Wage gewogen werden als die meisten anderen: das Blickfeld ist ein viel weiteres — trotz des physiologischen Ballastes, dem sich aber eben glücklicherweise nicht die übliche mechanistische Auffassung der Stimmbildung gesellt. Besonders erfreulich wirkt die schöne Sachlichkeit der Darstellung. Freilich liegt in dem scharfen Herausarbeiten der oben gekennzeichneten beiden Pole der Klangerzeugung gegeneinander ein gefährliches Extremisieren — und es ist bezeichnend, daß z. B. der für das lebendige Arbeiten am Ton so überaus wichtige Hinweis darauf, wie stark wahrscheinlich eine falsche Ansatzrohrtätigkeit auch die Schwingungsform der Stimmlippen beeinflussen dürfte, nur in einer Fußnote gebracht wird, ohne organisch eingegliedert zu sein. Aber andererseits kann die schlaglichtartig grelle Beleuchtung eines Gegenstandes für die Klarstellung — mindestens einer Seite von ihm — immer sehr förderlich wirken. Jedenfalls ist von den in Aussicht gestellten zukünftigen Arbeiten des ernsten und wirklich mit den Problemen ringenden Verfassers sehr viel Gutes zu erwarten.

Schon als äußeres Zeichen einer gleichfalls starken Betonung des Physiologischen trägt die Schrift von Wilhelm Meisel „Der Weg zu Stimme und Gesangstechnik“ eine Einleitung aus ärztlicher Feder, mit dem neuerdings so beliebten prächtigen Kennwort „Die Lösung der Stimmbildungsfrage“ (Verlag C. F. W. Siegel [R. Linnemann], Leipzig 1922). Wenn einem Literarhistoriker ein Buch zur Kritik übergeben würde des Titels „Das Geheimnis

der Goetheschen Dramendichtung“, und er fände darin als Ursprung und Erklärung des dichterischen Genius die besonders günstige Funktion des polyglandulären Drüsensystems Goethes genau dargestellt, so würde er zweifellos das Buch einem medizinischen Fachmann zur Beurteilung übergeben und sich selbst nicht für zuständig halten. Ähnlich liegt die Sache hier. Aber leider wendet sich die Schrift mit ihrem Titel direkt an die Sängerwelt, und wäre auch zweifellos bei einem Vertreter der wissenschaftlichen Medizin fehl am Ort, da sie diesem kaum wesentlich Neues sagen könnte. Dem Sänger freilich auch nicht! Die gebotenen praktischen Hinweise (Summton m und Blaston tw), die sich ein suchender Kunstjünger aus dem „Drüsensystem“ herausholen könnte, sind sehr gut, aber auch sehr bekannt. Und das ihnen zugrundeliegende Prinzip der „Luftverdichtung“ und der Ansatzpräzision wird in jeder bewußten Gesangsschulung praktisch eine hervorragende Rolle spielen, auch ohne theoretisch in seiner Ausschließlichkeit so zum Mittelpunkt einer Methode gemacht zu werden, wie das in dieser Schrift geschieht und schon früher (Armin, Wagenmann u. a.) häufig geschah. Für die Behauptung aber, daß durch die ganz bestimmte Art des Stimmtraining — im Sinne des amerikanischen Taylorismus! — die Drüsensekretion im Körper zu solcher Tätigkeit gebracht werde, daß damit die gesamte höhere Gesangstechnik einschließlich messa di voce, Triller, Geläufigkeit, Sprachkunst, Deklamation, Vortrag dem glücklichen Besitzer dieser tadellos absondernden „stimmbildenden“ und verjüngenden Drüsen „als reife Frucht in den Schoß fällt“, dürfte der Beweis recht schwer zu erbringen sein.

Als Gegenspiegel für alle wissenschaftlichen Bemühungen unserer deutschen Gesangstheorien ist es immer wieder nützlich und für ein Lebendigbleiben der plastischen Gesamtanschauung unentbehrlich, in die so ganz anders eingestellte Gesangswelt der Italiener hineinzuschauen. Es ist schade, daß die Zeit vorüber ist, da von jedem Sänger die Beherrschung der italienischen Sprache gefordert wurde. Sonst wäre die Lektüre der beiden Bücher von Vittorio Ricci „Il Bel Canto“ (Verlag Ulrico Hoepli, Mailand) und „La Tecnica del Canto“ (bei Raffaello Giusti, Livorno) — beide in italienischer Sprache — allen Fachleuten zugänglich: damit würde demjenigen, der es für seine Pflicht hält, sich auch über die Geschichte seines Kunstgebietes zu unterrichten — anstatt in seiner „eigenen Methode“ von sich selbst aus nach Goethes Wort „eine Urweltepoche zu beginnen“ —, hier eine klare Überschau an die Hand gegeben über das Wesen der in ununterbrochener Tradition verankerten italienischen Gesangsschulung, das er sich sonst aus vielen verstreuten, oft nicht leicht zugänglichen Quellen selbst veranschaulichen muß. Das erstgenannte der beiden Bücher bringt origінellerweise eine geschickt angeordnete Zusammenstellung von Aussprüchen alter und neuer Gesangsmeister über Hauptfragen der Gesangspädagogik, mit großer Literatur- und Sachkenntnis ausgewählt. Auch außeritalienische Autoren werden zitiert, die sich der italienischen Grundrichtung des Singens zwanglos einordnen. Bei der Lektüre des Buches wie auch der „Tecnica“ springt das Wesentliche, auf feinstem Gesangsinstinkt Ruhende der großen Überlieferung klar

ner sonstigen Reichhaltigkeit, d. h. Mozart selbst springt herbei und liefert in ersterer Beziehung nicht weniger als drei Beiträge: in von Fr. Frischenschlager mitgeteilten sehr frischen „Neu aufgefundenen Menuetten“, vermutlich aus der Zeit von 1768—72, die ebenfalls zeigen, daß das Menuettschreiben für die eigentlichen Komponisten ein sogar ganz besonderes Problem bedeutete und daß eine Arbeit über das damalige Menuett im allgemeinen und das bei Haydn, Mozart usw. im besonderen zu den weiteren Aufgaben der Forschung gehört. Ist man allerdings darauf angewiesen, derartiges mit so blutloser, knochendürrer Hand anzufassen, wie es von seiten G. Beckings dem Beethovenschen Scherzobegriff gegenüber geschah, so lasse man lieber die Hand vom Spiel und warte auf Zeiten mit anderen Köpfen. Ferner wird eine neue Jugendsinfonie in G-Dur von Mozart mitgeteilt, wobei ich dem Herausgeber W. Fischer nicht beipflichten kann, daß die Sinfonie Mozart von „keiner neuen Seite zeige“, was lediglich in äußerlich stilistischer Beziehung zutrifft. Das Schönste wird aber in dem von B. Paumgartner ergänzten Adagio für englisch Horn, 2 Violinen und Violoncello geboten, einem herrlichen, edlen Melodiestück mit dem Anfang des Ave verum und aber, was mir wichtiger erscheint, vollen, breiten Anklängen an die Priesterchöre in der „Zauberflöte“ (vor allem die Takte 16 ff.). Schon dieses Mozart-Jahrbuch zeigt also, daß noch allerlei Unbekanntes von Mozart zu erwarten ist. Ernst Lewicki, der eigentliche Erwecker der großen C-Moll-Messe, spricht sich über diese und „Die Endgestalt ihrer Ergänzung“ aus, worüber kein Dirigent, der das Werk zur Aufführung bringen will, hinweggehen darf. H. J. Moser macht „Dramaturgische Bemerkungen zu Mozarts ‚Don Giovanni‘“, die wieder einmal zeigen, daß man echten Opern mit dem modernen musikdramatischen Intellekt — der überaus billig ist — nicht beikommen kann.

Die Beseitigung eines Widerspruchs erzeugt gewöhnlich eine ganze Reihe anderer und störenderer, bei denen man gleich beide Augen schließen muß. Nur ein Beispiel: Moser läßt den zweiten Akt einen Monat später spielen, damit unterdessen dem Komtur das Standbild errichtet werden kann. Die arme Elvira muß sich also einen ganzen Monat lang herumtreiben, weshalb sie auch ihr ländliches Gasthaus — es dürfte zu teuer geworden sein! — aufgegeben und ein „Fremdenheim“ (!) bezogen hat; einen Monat lang suchen die Bauern Don Juan, der also immer noch in die Affäre Zerline, der er sich kaum mehr erinnern dürfte, verwickelt ist usw., d. h. ein Unsinn folgt dem andern. Ich gestehe, daß es mir bei derartigem — Lerts Mozartbuch bietet hiefür eine ganze Sammlung, die eine spätere Zeit einmal schmunzelnd in die Höhe halten wird, um an ihr die „Intelligenz“ unserer Zeit zu beleuchten — immer so etwas wie übel wird. Es ist auch wirklich allmählich Zeit, sich wieder darauf zu besinnen, worin denn der Charakter der früheren Oper besteht und worauf es hier in erster Linie ankommt. Der ganze „Don Juan“ wickelt sich Schlag auf Schlag, binnen 24 Stunden ab, seht nun eben zu, wie ihr mit eurem glorreichen „gesunden Menschenverstand“ durchkommt; geht's nicht, werdet Juristen, Krämer oder sonst was, nur lasse man sich nicht mit Kunst ein. Einen sehr schönen und wertvollen Beitrag zur Psychologie des Erklärertums gibt dann aber E. K. Blümml in der geschichtlichen Darstellung von „Ausdeutungen der ‚Zauberflöte‘“, der man sehr viele Leser wünscht. A. Einstein faßt seine Eindrücke über „H. Aberts Mozart“ in einem gehaltvollen Artikel zusammen, den Schluß des so verheißungsvoll einsetzenden Jahrbuchs — der Grund für diese ausführliche Anzeige — bilden „Bücherschau, Neuausgaben praktischer Musikwerke, Bibliographie“. A. H.

Hermann Abert, Mozart. In „Deutscher Geist“ 5, herausgegeben von Prof. Dr. F. Krueger, kl. 8°, 72 S. in die Augen. Den stark hervortretenden Einseitigkeiten — z. B. Festhalten an der rein kostalen Atmung usw. — steht als Ausgleich im ganzen ein erfreuliches Vermeiden alles Schematischen, Apodiktischen, Schablonisierenden gegenüber, und eine große Geschicklichkeit des Autors, den Einklang zwischen der neueren Kenntnis physiologischer Tatbestände und dem uralten Erfahrungswissen zu finden. Dinge, allen allzu theoretischen Geistern aufs innigste zu wünschen!

F. Martienßen

Adolf Weißmann. Verdi-Biographie. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin, vereinigt mit Schuster & Loeffler.

Die Vorzüge und Schwächen der Darstellungsweise Weißmanns sind auch in diesem Buche deutlich festzustellen. Weißmann kennt seinen Stoff, er ist mit italienischem Leben, italienischer Musik mehr vertraut als sonst Deutsche zu sein pflegen, er hat sich mit den Werken und den Briefen Verdis eingehend beschäftigt. Die Mehrzahl der deutschen Musiker und Musikfreunde wird demnach aus Weißmanns Buch mancherlei lernen, was ihr bisher unbekannt war.

Aber Weißmann verdirbt sich viel durch seine Darstellungsweise. Die bedeutsam klingen sollenden Dunkelheiten moderner Journalisten-Redensarten, das andeutende Umschreiben von Dingen, die man mit einfachen Worten sagen könnte, geben dem Leser unnötigerweise Rätsel auf und begünstigen bei ihm die Gewöhnung, in unklaren Phrasen zu schwelgen und Brei zu denken. Damit wird die musikalische Bildung weder bei Fachleuten noch bei Dilettanten gefördert. Klare sachliche Erörterungen, wie sie etwa Wilhelm Weismann in Heft 3 des lfd. Jahrgangs dieser Zeitschrift über Verdis Othello gegeben hat, darf man bei Adolf Weißmann nicht suchen. Dazu fehlt allen diesen Journalistennaturen, die bei Bahr, Bie & Co. den tönenden Schwall moderner Phrasen gelernt haben, die Gründlichkeit des Denkens und die Klarheit des Empfindens. Trotz dieser bedauerlichen Mängel ist das Buch, da eine größere deutsche Verdi-Biographie bisher überhaupt fehlte, nicht zu entbehren. Es wäre aber gut, wenn wir nicht zu lange auf eine weniger feuilletonistische von anderer Seite zu warten brauchten. G. G.

Alois Hába, Sonate op. 3 und Deux Morceaux op. 2. — Josef Rosenstock, Sonate op. 3. — Wilhelm Groß, Sinfonische Variationen über ein eigenes Thema op. 9. — Béla Bartók, Etudes op. 18. — Zoltán Kodály, Sieben Stücke op. 11; alles für Klavier. Wien-Leipzig, Universal-Edition.

Diese Zeitschrift, die im Schumannschen Sinne das Organ des deutschen gesunden, also durch strenge Arbeit an sich auf festgegründetem künstlerischem Boden zu erreichenden Fortschritts ist, nimmt zu diesen Neuheiten der österreichisch-ungarisch-tschechischen Moderne für Klavier der letzten beiden Jahre folgende mit kurzen Worten präzisierte Stellung ein: Sie lehnt des Ungarn Bartóks Orgien radikalster expressionistischer Klangscheußlichkeit und Klanghärte ohne seelische Werte schärfstens ab. Sie erblickt in dem herben Kodály ein starkes, noch zwischen Expressionismus und Impressionismus (vgl. Nr. 3 „Es regnet in der Stadt“ mit „Serenade for the Doll“ aus Debussys „Childrens

Corner“) und modernster Stilisierung ungarischer Volksmusik — leider in der Art Bartóks — schwankendes Talent von poetischem Empfinden, um dessen weiteres Abschwenken zur ultra-expressionistischen Unmusik es wirklich schade wäre. Sie findet die weitaus meiste innere Musik in den beiden Sonaten bei dem zarten Wiener Lyriker Rosenstock, dessen ein wenig weichlicher und süßlicher langsamer Satz sogar eine wunderschöne, innig und warm empfundene Tristan-Spätblüte bedeutet, während sie dem männlicheren Tschechen Hába, einem Schreker-Schüler, bei weiterer harmonischer „Überernährung“ das Schicksal Bartóks prophezeit. Welche peinvoll gestaltlose, molluskenhaft verschwommene atonale Musik! Sie begrüßt endlich Groß’ sinfonische Variationen über ein plastisches, wuchtiges und groß gestaltetes eigenes Thema als den weitaus gesündesten und musikalischsten all dieser in der Hauptsache konzertmäßigen Beiträge! Allerdings kann sie der mehr orchestralen als klaviermäßigen Überladung des gern polyphonisch und polychromatisch geführten Satzes, der streckenweise beinahe wie ein moderner Klavierauszug wirkt, wie auch dem starken improvisatorischen Zug des Werkes nicht überall beistimmen. Aber gleichwohl: hier ist endlich einer, der aus reich und stark bewegtem Innern auf festen künstlerischen Grundlagen zu bauen weiß! Dr. W. Niemann

Richard Wintzer, Neue Lieder und Gesänge op. 26. Ries & Erler, Berlin.

Stimmungskunst, die sich in schwelgerischer Farbenfülle ausdrückt und vor allem in der dem Klavier zugeteilten Aufgabe die Register in sinnfälligster Weise zur malerischen Füllung und zur intensiven Beleuchtung des Textwortes hinzuzieht, ist die sich in Wintzers „Neuen Liedern und Gesängen“ vorteilhaftest präsentierende Eigenschaft. Die melodische Linie ist mehr deklamatorisch gehalten, zwar bemüht, sich mühelos melodisch zu biegen, jedoch nicht ganz frei von geringen Versteifungen, die auch die große Satzkunst Wintzers nicht auszulöschen vermochte. Dieser kleine und — wie gesagt — seltene Mangel dürfte aber diesen hochkultivierten und eine hohe Künstlerseele dokumentierenden Liedercyklus nicht in seinem Wandel durch Konzertsaal und Haus ungünstig beeinflussen; sie verdienen die Sonne des Tages und den Glanz des Rampenlichtes. E. Anders

Max Steinitzer. Einführung in den Konzertsaal. (Stuttgart 1923, Wilhelm Violet).

Eine wirkliche „allgemeine Musiklehre“; eine, die sich von den gang und gäben wesentlich in einer Beziehung unterscheidet: Sollen diese in erster Linie dem Musikschüler die theoretischen Anfangsgründe vermitteln, so will hier der namhafte Verfasser offenbar weiteste Kreise zum Musikhören und musikalischen Geschmack anleiten. Das gelingt seiner verbindlichen, allem Lehrhaften abgewandten Art um so besser, als sie auf eine reiche Kenntnis praktischer Musikausübung gegründet ist. Ich gestehe, noch keine „Musikfibel“ gesehen zu haben, die ihren Zweck in gleich fesselnder Darstellungsweise erreicht. Selbst dem Musiker von Fach — oder vielleicht gerade dem — wird das Büchlein Anregung und Gewinn bringen. Dr. M. U.

Leipzig, R. Voigtländers Verlag, 1923.

Das geradezu virtuos geschriebene Büchlein sei all denen aufs wärmste empfohlen, die sich Aberts großes Mozart-Werk nicht leisten können, dennoch aber unterrichtet sein möchten, wie der zur Zeit erste Vertreter Mozarts und seines Werkes sich über diese äußert. Hier in dieser Schrift wird alles zusammengefaßt, was für die breiteren Kreise in Betracht kommt, und zwar eben mit einer virtuosen Beherrschung des überaus groß gewordenen Stoffes. Der Ausgangspunkt ist der Mensch Mozart, dessen Leben als „eine der ergreifendsten Künstlertragödien, die die Musikgeschichte kennt“, aufgefaßt wird. Die Ansicht, daß Mozarts Frau „einen großen Teil der Schuld an seinem Ruin und frühen Tode“ trug, sei unter den wenigen zitiert, die Ref. schließlich doch verwirft. In gewisser Beziehung konnte Mozart keine geeignetere Frau finden, sowenig eine Chr. Vulpius für Goethe durch ein anderes weibliches Wesen zu ersetzen gewesen wäre. Auch daß die Leser sich die Bemerkung, es habe eine „unkantischere Natur als Mozart wohl schwerlich jemals gegeben“, zu der ihrigen machen, möchten wir nicht, denn in der Art, wie der Musiker Mozart und der Philosoph Kant ihr spezifisches Fach betrieben — und hierauf kommt es allein an —, nämlich als fast unerhört kritische Köpfe, finden sich Berührungspunkte genug. Aber welche Fülle sonstiger, auf eingehendster Fachkenntnis gestützter Ausführungen; wie versteht es der Verfasser, aus der Menge Erscheinungen die einzelne herauszugreifen, zugleich aus dieser Typisches aufzeigend. Kurz, in ihrer Art eine ganz meisterhafte Schrift. A. H.

Louis Köhler. Op. 152. Tägliches Pensum für vorgeschrittene Klavierspieler. Läuferstudien durch alle Dur- und Moll-Tonarten zur gleichmäßigen Ausbildung beider Hände im Tonleiterspiel. Neu herausgegeben von F. E. Thiele (N. Simrock, Berlin). — Altbewährter vortrefflicher Übungsstoff in neuer gediegener Ausgabe. M. U.

Kreuz und quer

1924, ein Jahr musikalischer Gedenktage. Das Jahr 1924 ist musikgeschichtlich überaus lehrreich. Mehr als zwei Dutzend Tondichter werden sich der Musikwelt in diesem Jahre durch bemerkenswerte Geburts- oder Sterbetage in Erinnerung bringen und die besondere Aufmerksamkeit der musikalischen Öffentlichkeit auf sich lenken.

Zu Gedenkfeiern wird freilich nur ein Bruchteil derselben Anlaß geben. Vor allem Anton Bruckner, der gewaltige, heute noch viel zu wenig beachtete Sinfoniker, und Friedrich Smetana als größter tschechischer Tondichter, die beide ihren hundertsten Geburtstag zu feiern gebieten; Smetana überdies seinen 40. Todestag. Ob man sich auch des 100. Geburtstages und 50. Todestages Peter Cornelius' erinnern wird, ist zweifelhaft, trotzdem der Schöpfer des „Barbier von Bagdad" und Sänger zahlreicher edelschöner Lieder ein Anrecht darauf hätte. Noch weniger Kenntnis dürfte die Musikwelt von dem 100. Todestage G. B. Viottis, des „Vaters des modernen Violinspieles", nehmen.

An weiteren, mehr oder minder bedeutenden Musikergedenktagen bringt das Jahr 1924: Die Wiederkehr des 450. Todestages von W. Dufay, einem der Hauptvertreter der Musik des 15. Jahrhunderts; den 125. Todestag des zu Neuhof in Böhmen verstorbenen, als Schöpfer zahlreicher Oratorien, Opern und Sinfonien seinerzeit hochbedeutenden Musikers Ditters von Dittersdorf; den 75. Sterbetag von Friedrich Chopin, Conradin Kreutzer, dem Komponisten des „Nachtlager von Granada", Otto Nicolai, dem Tondichter der „Lustigen Weiber von Windsor" und Johann Strauß (Vater); den 25. Todestag von C. Millöcker, dem heute noch beliebten Operettenkomponisten und dem Walzerkönig und Meister der Operette Johann Strauß (Sohn).

Bemerkenswerte Musiker-Geburtstage des kommenden Jahres sind noch: die 150. Geburtsfeste D. Cimarosas, des hochbedeutenden italienischen Opernkomponisten („Die heimliche Ehe"), und des Abtes G. J. Vogler, des als Orgelvirtuose und Orgelbautechniker nicht minder denn als Lehrer Meyerbeers und C. Maria von Webers berühmten Musikers; die 150. Geburtstage W. Tomascheks, des seinerzeitigen „Prager Musikpapstes", und Spontinis, des eigentlichen Begründers der großen Oper; der 125. Geburtstag des französischen Opernkomponisten J. Fr. Halévy; das 100. Geburtsfest C. Reineckes, des ausgezeichneten Klavierpädagogen und Klavierkomponisten, der seinerzeit auch Ehrenmitglied des Prager Musikkonservatoriums war; schließlich der 75. Geburtstag Hugo Riemanns, dieses fruchtbarsten deutschen Musikforschers der letzten Jahrzehnte.

Zum zehnten Male jährt sich im Jahre 1924 der Todestag E. Kremsers, des populären Wiener Komponisten und Gesangvereinsdirigenten, und des Kärntner Volksliedersängers Th. Koschat. Nicht übersehen werden darf auch der 20. Todestag des großen tschechischen Tondichters Anton Dvořák.

Daß Richard Strauß, Deutschlands größter lebender Tondichter, seinen 60. Geburtstag im Jahre 1924 begehen wird, werden besondere, schon voriges Jahr angekündigte Strauß-Feiern dartun. Von bedeutenden lebenden Prager Musikpersönlichkeiten ist Josef Suk, eine der markantesten Erscheinungen im tschechischen Musikleben der Gegenwart, zu nennen, dessen 50. Geburtstag in die erste Januarwoche des Jahres 1924 fiel.

Alle diese großen und kleinen Gedenktage praktisch zu feiern, wird ja kaum möglich sein; aber theoretisch auf sie aufmerksam zu machen, war Ehrenpflicht im Sinne der Musikgeschichte und der ihr angehörenden Musiker. E. Janetschek

Die Erben des vor einigen Jahren verstorbenen Musikschriftstellers Karl **Storck** bereiten die Herausgabe einer Auswahl seiner Briefe vor. Alle Eigentümer von allgemein interessierenden Briefen werden gebeten, diese gegen Ersatz der Unkosten im Original oder abschriftlich dem Bergland-Verlag Elberfeld für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen.

In der österreichischen Musiker-Zeitung (10. November) ist Nachstehendes zu lesen:

Ein Zeichen der Zeit. Durch die Verbandsstellenvermittlung des Deutschen Musikerverbandes wurden kürzlich Pfeifer, Trommler und Signalhornisten für das argentinische Heer gesucht. Diese Ausschreibung hat ein merkwürdiges Ergebnis gezeitigt. Es sind zahllose Bewerbungen eingegangen, darunter solche von Mit-

gliedern der ersten deutschen Orchester! Diese zum Teil in sogenannten Lebensstellungen befindlichen Kollegen halten die derzeitigen Anstellungs- und Besoldungsverhältnisse der deutschen Kulturorchester also für derartig unerträglich, daß sie eine Verpflichtung in einem südamerikanischen Trommler- und Hornistenkorps ihrer bisherigen Stellung vorziehen.

Unter der Direktion H. W. von Waltershausen hat die Akademie der Tonkunst in München Klassen für Instrumente eingerichtet, die zu originalgetreuer Ausführung alter Musik notwendig sind. Dank dieser Einrichtung, und zwar mit Hilfe der Gambenklasse Christian Döbereiners konnte bei dem ersten Konzert des Münchener Bach-Vereins, wo Bachs Actus tragicus zur Aufführung gelangte, das Orchester, der Originalpartitur entsprechend, mit vier Violen da gamba besetzt werden.

Die erste deutsche Oper? Als die erste deutsche Oper galt bisher die Oper „Daphne“, Text von Martin Opitz, Musik von Heinrich Schütz, die im Jahre 1627 im Herpenfelser Schloßtheater zum ersten Male aufgeführt wurde. Prof. Dr. Artur Kutscher von der Universität München hat jetzt bei Nachforschungen im Museum der Stadt Salzburg festgestellt, daß die erste deutsche Oper schon zehn Jahre früher aufgeführt worden ist, und zwar im Felsentheater in Hellbrunn bei Salzburg. Es handelt sich um das am 31. August 1617 aufgeführte Legendenspiel mit Musik „Sankt Katharina“; dieses Werk darf unzweifelhaft als die erste in deutscher Sprache zur Aufführung gebrachte deutsche Oper bezeichnet werden. — So liest man in den Zeitungen. Es hat aber der Notiz zufolge den Anschein, als stände man einem Schauspiel (Legendenspiel) mit Musik gegenüber, was auf eine Kunstform hinwiese, die schon lange vor der Entstehung der Oper existierte. Die verlorengegangene Schützsche „Daphne“ stand aber mit der Florentiner Oper in unmittelbarer Verbindung.

Dr. Robert Haas, der Vorstand der Musikabteilung an der Wiener Nationalbibliothek, hat dort zwei Bände handschriftlicher Arien, Duette, Terzette und Quartette (Teutsche Arien, welche auf dem Kaiserl. priv. wienerischen Theater in unterschiedlich produzierten Commedien gesungen werden) entdeckt, deren Komposition er dem jungen Joseph Haydn zuschreibt. Dr. Haas bereitet dieselben für eine Herausgabe vor.

Die Volksoper in Wien feierte ihr zwanzigjähriges Bestehen mit einer Jubiläumsaufführung unter der Leitung Felix Weingartners.

Bizets **Carmen** ist vom deutschen Bühnenverein wieder freigegeben worden, die Leipziger Oper dürfte eine der ersten sein, die das nun doch einmal einzig dastehende Werk wieder zur Aufführung gebracht hat, und zwar in einer recht eigenartigen, vom Herkömmlichen ziemlich abweichenden Neueinstudierung des neuen Operndirektors Gustav Brecher. Wenn es auch Sache der Tagespresse bleiben muß, Für und Wider derartiger Aufführung abzuwägen, so hat doch auch unsere Zeitschrift ein gewisses Interesse an der Carmenfrage. Brecher, ein Spezialist dieser Oper, faßt ihr musikalisches Wesen gewissermaßen von der kammermusikalischen Seite, es ist ihm um peinlichste Ausarbeitung und Deutlichkeit zu tun, und so hörte man eine Carmen, die sich bis aufs sauberste gewaschen und aufs feinste gekämmt hatte. Toilette machen braucht aber Zeit, und so interessant es ist, gewissermaßen jede Musiknadel zu sehen, eine musikalisch selbst etwas liederliche Carmen, die aber das Tempo des Rassemenschen hat, ist schließlich doch vorzuziehen. Und Rasse fehlt dieser kammermusikalisch behandelten Carmen trotz aller scharf pointierten Rhythmik, die ihr Brecher, ein feinnerviger Musiker, angedeihen ließ, in ganz erheblichem Grade. Zugegeben, daß in einzelnen Stellen zum eigentlichen Bizetschen Tempo zurückgekehrt wurde, man darf aber trotzdem nie das Gefühl haben, als spielte ein Lehrer ein Stück seinem Schüler absichtlich zu langsam vor, um ihn mit der ganzen technischen Faktur bekannt zu machen. Carmen braucht Blut, rotes, quellendes Blut, und wenn's selbst einmal daneben spritzt. Ungemeiner Wert wurde auf die Dramatik der Kartenszene im 3. Akt gelegt, und wenn's auch ein durch Wagner gegangener Bizet war, hier fand eine eigentliche, wirklich tragisch anmutende Vertiefung des Charakters statt. Auch szenisch verfuhr man sehr säuberlich, wobei aber manche Steifheit und Unnatur sich einstellte. Carmen bleibt nun einmal eine Oper, musikdramatisch motivieren zu wollen, verstimmt leicht, weil die Absicht sich aufdrängt. Alles in allem, eine sehr interessante, feingliedrige und musikalisch sehr aristokratische, aber etwas blutlose, bleichsüchtige „Carmen“, zu der die Auffassung

der Titelrolle als einer ziemlich ordinären Person gar nicht recht passen will. Ob mit zu dieser Auffassung gehört, daß die Darstellerin geradezu die Mutter einer Carmen sein könnte, bleibe dahingestellt. Dabei gesanglich eine fein geschliffene Leistung von Fr. Janowka.

Berlin und Wien oder: Intellekt und Instinkt. Einen kleinen Beitrag zu diesem Kapitel liefert unsere letzte Nummer in den beiden Berichten über die Aufnahme des englischen Ellenbogen-Pianisten Cowell in Berlin und Wien. In der Spreestadt „lauschte das Chaospublikum hochachtungsvoll und erging sich in tiefsinnigen Erörterungen über die Möglichkeit einer Zukunft der ‚neuen Klangvisionen'", in Wien fand sich „die Virtuosität dieses unfreiwilligen Klavierhumoristen denn auch durch schallende Heiterkeit seiner Zuschauer belohnt". Wenn man in Deutschland erst wieder einmal aus vollem Herzen wird lachen können, dürfte vieles von der neuen Musik weggelacht werden.

Mit Hans Pfitzners neuem Liederzyklus „Alte Weisen" (op. 33) wurde man im Neujahrs-Gewandhauskonzert bekannt gemacht. Dieser Pfitzner ist ein eigentümlicher Mann. Er hat uns in den letzten Jahren mit so wertvollen Werken wie: „Von deutscher Seele" und auch dem Klavierkonzert beschenkt, und jetzt überrascht er gewissermaßen mit einer Art Bankerotterklärung auf dem Gebiet des Liedes. Diese acht Lieder nach Gedichten von Gottfried Keller, von denen einige schon lange ungleich besser komponiert sind — Kellers Lyrik hat sich bis dahin den Komponisten gegenüber merkwürdig spröde erwiesen, was sich vielleicht einmal ändern kann — zeigen Pfitzner in einer derart losen Verbindung mit der eigentlichen Liederfindung, daß er — ein Komponist fühlt dies schließlich am besten — zu allerlei Kapriolen seine Zuflucht nimmt, die eines Pfitzner oft wirklich unwürdig sind. Die meisten Lieder bleiben ganz im Äußeren haften, und man bedeckt am besten das ganze so rasch als möglich mit dem Schleier der Vergessenheit. Die virtuos sich mit den „Liedern" abfindende Sängerin war Fr. I. Eden aus Mannheim. Als Hauptwerk des Abends hörte man Bruckners „Romantische", jenes Werk, das gerade vor zwei Jahren der Schwanengesang Nikischs im Gewandhaus werden sollte, ein gerade auch durch die Art der Darbietung unvergeßlicher Abend. Auch Furtwängler gehört zu den Bruckner-Dirigenten, der Unterschied ist aber gerade hier trotz allem absoluter Art.

Ein in Frankreich weit mehr als in Deutschland bekanntes deutsches, und zwar bedeutendes Instrumentalwerk ist Mendelssohns **Reformationssinfonie,** die, erst 1868 veröffentlicht, in Deutschland nicht das Glück gehabt hat, richtig und mit Nachdruck eingeführt zu werden. Wir haben das Werk nicht nur auf französischen Provinzprogrammen gefunden, sondern neulich auch auf dem eines Colonne-Concerts in Paris, während es in Deutschland so gut wie unbekannt ist. Man kennt Mendelssohn nicht recht, so einem dieses kühne, herbe Jugendwerk fremd geblieben ist. Es verdient nicht nur wegen Verwendung des „Dresdner Amens" in Deutschland bekannt zu sein, sondern weil es seinem Namen „Reformationssinfonie" alle Ehre macht. Und wir hätten in Deutschland allen Grund, recht häufig an die Reformation, und was mit ihr zusammenhängt, zu denken.

An der 3. Morgenfeier des Landestheaters Altenburg erklang Alte und neue Weihnachtsmusik, die von Cornelius, Freund und I. H. Schein über altitalienische Komponisten (Manfredini, Corelli), Bach und Händel (das vor einem Jahr in unserer Zeitschrift veröffentlichte Weihnachts-Arioso) bis zu P. Cornelius und dem Veranstalter Georg Göhler führte, wie denn am Altenburger Theater eine Menge geleistet wird, was sich der breiteren Öffentlichkeit entzieht. Es liegt in der Natur Dr. Göhlers, von sich möglichst wenig reden zu machen; wenigstens gelegentlich fühlen wir denn aber doch die Verpflichtung, eine Notiz zu bringen.

Theorie und Praxis in moderner Musikästhetik. Die „Musikblätter des Anbruch", Monatsschrift für moderne Musik (Universal-Edition), werden von nun an in jedem Heft einen Originalaufsatz von Paul Bekker bringen, wodurch sich die in Diensten der modernen Musik stehende Verlags-Zeitschrift denjenigen Schriftsteller gesichert hat, der nicht allein mit dem Wesen der neuen Kunst am stärksten verwachsen ist, sondern zur Zeit auch als einer der wenigen deutschen Musikschriftsteller betrachtet werden kann, die in der Lage sind, regelmäßige Beiträge von Bedeutung zu liefern. Uns kann es nur recht sein, wenn der erste schriftstellerische Vertreter des modernen Gedankens in der Musik sich an die-

jenige Stelle stellt, wo dieser sich am ausgeprägtesten kundgibt, weil dadurch der Gegensatz zu unserer Zeitschrift den sprechendsten Ausdruck findet. Schon im Dezemberheft findet man einen Beitrag, und zwar über „Hanslick", der in unserer Zeit und gerade durch die neue Musik fast ungeahnt wieder an Bedeutung gewonnen hat. In diesem Aufsatz vertritt Bekker eine für ihn überaus bezeichnende Auffassung vom Verhältnis der Theorie zur Praxis, die zwar keinen erlauchten, nichtsdestoweniger aber alten Stammbaum hat. An eine Arbeit: „Eduard Hanslick und die Musikästhetik" von R. Schäfke anschließend — über die bei Breitkopf & Härtel erschienene Schrift haben wir schon lange das nötige vorbereitet und hoffen bald an eine Veröffentlichung gehen zu können —, die u. a. auf den Widerspruch zwischen Hanslick dem Aesthetiker und Hanslick dem Kritiker aufmerksam macht, läßt Bekker diesen Widerspruch nicht nur in diesem einzelnen Fall gelten, sondern erklärt auch, daß es „unser Fehler sei, wenn wir den Widerspruch zwischen Dogma und Leben (d. h. soviel wie Theorie und Praxis) mit Verwunderung feststellen, statt ihn als selbstverständlich zu erkennen. Das Dogma soll nicht die Erscheinungen des Lebens kommandieren und reglementieren, es soll auch nicht seine Richtigkeit daran beweisen, daß es durch sie bestätigt wird, sondern es ist — das folgende von uns gesperrt — reine Erkenntnis, völlig unabhängig von der Realität. Es ist eine intuitiv gewonnene produktive Leistung und als solche selbst unabhängig von der Anwendung, die ihr der Urheber dem Leben gegenüber gab. Was Hanslick als Kritiker aus seinem Dogma gemacht hat, kann uns geschichtlich interessieren, ist aber im höheren Sinne gleichgültig und unverbindlich". Das ist tatsächlich stark. Denn was heißt es, wenn die Theorie mit der Praxis nichts zu tun zu haben braucht, rein als solche ihre Existenzberechtigung hat? Daß man die als solche unmöglichsten, unwirklichsten, „kühnsten" Theorien aufstellen kann (z. B. die Entstehung der Musik, der Operntexte, vielleicht der ganzen Welt aus „Klangvisionen") ohne irgendein Recht zu haben, eine derartig „intuitiv gewonnene Leistung" vom Boden der Wirklichkeit aus als durchaus hinfällig zu bezeichnen. Daß jede brauchbare, echte Theorie etwa in gleichem Maße Abstraktion einer von innen erfaßten Praxis ist, wie jeder Begriff auf Anschauung beruhen muß, wenn er nicht eine hohle Hülse sein will, alle diese von unsern reinsten und größten Geistern für alle Zeiten klargestellten Wahrheiten haben für unsere moderne Zeit, für unsere modernen Denker keine Gültigkeit, man weiß es besser oder doch anders. Das geschieht durchaus nicht aus Widerspruchsgeist, derart, daß man etwa den wahren Sachverhalt kennte und nun aus irgendeinem Grunde zum Widerspruch gereizt würde, sondern man sieht aus spezifisch modernem Fühlen und Denken heraus den gegenteiligen Standpunkt als den natürlichen an, ohne zu merken, wie sehr man längst von allerersten Köpfen vorgenommenen Untersuchungen und Beantwortungen der betreffenden Fragen ins Gesicht schlägt. Was unsern Fall betrifft, so hat kein anderer als Kant einen größeren Aufsatz über diese Frage geschrieben, betitelt: Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, was auf drei Gebieten, dem der Moral, des Staats- und des Völkerrechts durchgeführt wird. Wir brauchen uns darüber weiter nicht zu verbreiten, stellen aber auch auf diesem Gebiet der modernen, wider den Stachel löckenden Anschauung die unsere entgegen, indem wir sagen: Eine Theorie, die für die Praxis — aus der sie ja hervorgegangen sein muß — nicht in Frage kommt, wird immer falsch, zum mindesten einseitig sein, auch hier wird es auf eine Synthese ankommen müssen. Wenn Hanslick als Praktiker seiner eigenen Theorie widerspricht, so zeigt dies, daß diese, so viel richtig Abstrahiertes sie enthalten mag, viel zu eng gefaßt ist, folglich eine solche gefunden werden muß, bei der sich die beiden Faktoren gegenseitig durchdringen können. Wie bezeichnend aber für die moderne Anschauung, auch auf diesem Gebiet das als „selbstverständlich" anzusehen, was gerade das Gegenteil davon ist! Nun, die erprobten Wahrheiten werden schon wieder in ihre Rechte treten, wenn erst der moderne Geist allenthalben sich selbst in praxi widerlegt hat und seine Unabhängigkeit von der Realität dadurch beweist, daß er in dieser wirklich nicht mehr existiert. Wir wollen und können es in Ruhe abwarten.

Zugunsten des **Leipziger Konservatoriums,** das mit knapper Not bis dahin seine Existenz aufrechterhalten hat, fand am 13. Januar ein Konzert des Stadtorchesters unter Furtwängler im Gewandhaus statt.

Nach kurzer Unterbrechung wird die „Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege“ (Herausgeber E. Dahlke, Dortmund, und Heinr. Werlé, Mainz) zum 1. Februar 1924 wieder regelmäßig erscheinen. Sendungen an die Geschäftsstelle in Dortmund, Ardeystr. 38 III.

Auch in Herne in Westfalen mußte wegen Protestes Arbeitsloser eine vollständig vorbereitete Aufführung von Pfitzners „Von deutscher Seele“ unter Leitung des Musikdirektors W. Mehrmann abgesagt werden. Die Gründe seien aber mehr wirtschaftlicher als politischer Natur.

Gegen den Abbau der Sondershäuser Kunstinstitute protestierte die Bevölkerung dieser alten, kleinen Kunststadt in einer imposanten, von allen Schichten besuchten Versammlung. Der Protest stützt sich vorläufig nur auf immer bestimmter auftretende Nachrichten von seiten der thüringischen Regierung, und die Sondershäuser tun ganz recht daran, sich von allem Anfang an ins Mittel zu legen. In Frage kommen das Lohorchester, das Theater und die Musikhochschule.

Mozarts große Messe in C-Moll hat der Riedelverein zu Leipzig wieder einmal zur Aufführung gebracht und dadurch vielen einen glücklichen Abend verschafft. Denn die Aufführung unter Ludwig war ebenso warm und geheimnisvoll wie in den entsprechenden Teilen feurig und in Fr. Didam-Borchers stand ihm für die außerordentliche erste Sopranpartie eine Mozartsängerin zur Verfügung, wie man sie in Leipzig zur Zeit gar nicht zu haben glaubte. Gerade zu einer kirchlichen Mozartsängerin gehört außer der nötigen, sehr anspruchsvollen Technik eine warme, ganz weich ansetzende, sehr volle, dabei gar nicht sehr große Stimme, und all das war in seltenem Maße vereinigt; selbst das hohe c wurde noch so weich, vollkommen ohne Schärfe gegeben, wie man es selten hört. Dirigenten, die Mozarts Werk aufführen, seien somit auf die Sängerin, die Mitglied der städtischen Oper ist, deshalb aufmerksam gemacht, weil von der ersten Sopranpartie die volle Wirkung des Werkes unmittelbar abhängt. So gesungen, stößt man sich tatsächlich nicht an den teilweise etwas schwächeren Solosätzen mit ihren Koloraturen und Kadenzen, sondern fühlt, daß auch diese im Mozartschen Sinn gebetet sind. Schade war es, daß Ludwig die neuen Aufführungsvorschläge, die Ernst Lewicki, der eigentliche Erwecker und Bearbeiter des Werks, im Mozart-Jahrbuch gemacht hat (s. S. 29 dieses Heftes), nicht gekannt hat. Unter diesen sind solche, die eine Berücksichtigung unbedingt verdienen. Etwas kühn ist es, den Schluß nach C-Dur zu wenden, es hätte aber außerordentlich interessiert, wie der Dur-Schluß, der für Mozart bei einer Messe das Gegebene erscheint, im Zusammenhang mit dem Ganzen gewirkt hätte. Es bleibt jedenfalls dabei, daß das Werk herrlichster Mozart ist und eine unsagbare Bereicherung bedeutet.

Die **„Geschichte vom Soldaten“** von C. F. Ramuz, mit der Musik von Strawinsky, ist nun auch in Leipzig (Schauspielhaus) zur Aufführung gelangt. Ueber diesen üblen Künstlerulk findet man eine eingehende, mit feiner Feder abgefaßte Beurteilung in Heft 15/16 (S. 315) unserer Zeitschrift, von unserem Frankfurter Mitarbeiter Wiesengrund-Adorno, der moderner Kunst wärmste Teilnahme entgegenbringt, aber nicht umhin kann, diese bis ins nicht vorhandene Herz frostige Travestie auf echte Kunst mit lächelnder Bestimmtheit abzulehnen. Wie es jedem gehen dürfte, der sich, ob modern eingestellt oder nicht, ein sicheres künstlerisches Auge bewahrt hat. Wir hätten viel oder auch sehr wenig zu dem Stück zu bemerken, und das letztere ist natürlich das Angemessene. Fragen könnte man aber, wie das seinem Wesen nach sogar ausgeprägt französische Stück — der Text des französischen Schweizers Ramuz ist nämlich die Hauptsache —, in dem sogar das französische Schwein in der Verkleidung des Teufels nicht fehlt, mit aller Macht in Deutschland „gemacht“ werden kann. Es ist dies eigentlich sehr stark, äußerlich auch nur durch die Neutralitätsflagge möglich, die denn auch von den Propagatoren des Werks mit sorgfältigster Hand über diese histoire gebreitet wird. Aber so wird's nun einmal sein müssen: Deutschland läßt sich immer wieder einwickeln, wenn dieses Geschäft nur recht geschickt besorgt wird und bedankt sich obendrein noch dafür. Indessen, das Werk, in dem einige Nummern Strawinskys immerhin für ein paar Minuten interessieren können, ist als Ganzes wirklich zu belanglos, als daß man es nicht ruhig seinem Schicksal in Deutschland überlassen könnte.

Da wir uns aber gegenwärtig mit dem Wesen neuer Musik beschäftigen, interessiert unsere Leser vielleicht, was über diese in dem Einführungsartikel zu dem „Soldaten“ von Herrn Dr. Aber gesagt wird, wobei wir ja sicher sind, daß sozu-

sagen jeder von ihnen zu diesem Bekenntnis das Nötige bemerken könnte. Es heißt da in aller holden Unschuld: „Können wir nur noch Musik hören, die nach tausendfach bewährten und ebensooft überprüften Regeln ‚zusammengesetzt' (auf deutsch ‚komponiert') ist, und sind wir taub für musikalische Gebilde, die nach keiner solchen Regel fragen und nichts weiter sind als tönender Ausdruck neuer Stimmung, neuer Situation, neuen Geschehens?" Glücklicherweise fand man derart tiefsinnige Bekenntnisse nicht im Haufeschen Brief über das Wesen neuer Musik; wir hätten sonst zu ihm ebenfalls nichts zu bemerken gehabt.

Vor kurzem hielt der neue Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, Dr. Theodor **Kroyer,** seine Antrittsvorlesung, der man den tieferen Sinn einer persönlichen programmatischen Bedeutung geben darf. Kroyer begann in höchsteigener Weise über sein Verhältnis zu der von ihm vertretenen Wissenschaft zu sprechen. Man erfuhr, welchen Eindruck auf den jungen Musiker das Werk von Wilhelm Ambros gemacht habe, und konnte den weiteren Ausführungen entnehmen, daß das in Ambros' Persönlichkeit und Werk verkörperte Ideal in den Augen des reifen gelehrten Mannes keineswegs verblaßt sei. Und das ist voll verständlich, da Kroyer selber den Typus des fest im Künstlerischen verwurzelten Gelehrten darstellt, der außerdem die speziellen Probleme seiner Wissenschaft durchaus nur im Zusammenhange mit den allgemeinen geistesgeschichtlichen Daten zu erkennen und zu lösen vermag. Kroyer sprach über die wichtigsten Probleme, die sich der musikgeschichtlichen Forschung heute bieten. Das Zentralproblem sieht er nach wie vor in der Musik der Renaissance gegeben. Beim Überblick über die gewaltigen Strecken unerforschten Gebietes in der Musikgeschichte hob Kroyer mit Nachdruck hervor, welche unermeßlichen Schätze Spanien noch birgt und wie sich notwendigerweise das musikgeschichtliche Bild ganzer Epochen ändern müsse, wenn erst diese unerschlossenen Quellen der Forschung nutzbar gemacht sein würden. s.

Notizen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

KONZERTWERKE

Klavierkonzert von Ernst Křenek (Sinfoniekonzert der Staatsoper Dresden, gesp. von Ed. Erdmann. 25. Januar 1924).

„Faustszenen", Chorwerk von Herm. Ambrosius (ebenda 7. März 1924).

Ein Werk für kleines Orchester, Solo und Kinderchor (Text aus „Des Knaben Wunderhorn") von Paul Büttner (ebenda).

„Aus Griechenland", Hymne für Tenor mit Orchester von Georg Jokl (Dortmund, W. Sieben).

„Nachtmusik", für Streichorchester und Harfe von Georg Jokl (München-Gladbach, Gelbke).

„Sinfonia brevis", für Kammerorchester von Wilhelm Knöchel (Aachen).

Sinfonie in Esdur, op. 8, von Ludwig Lürman (Philh. Konzert, Bremen).

„Im Gebirge", Orchestersuite von Walter W. Stockhoff (Museumskonzerte, Frankfurt am Main).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Diana", Musikdrama von Eugen Zador (Kgl. Oper, Budapest).

„Satyros", Musikalische Komödie von Waldemar v. Baußnern (Weimar).

„Der Schmied von Marienburg", Handlung in drei Akten (fünf Bildern) von Siegfried Wagner (Rostocker Stadttheater).

„Der Taugenichts", ein heiter-romantisches Bühnenspiel von Georg Haeser (Stadttheater Basel).

Bühnenmusik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt" von Dr. E. Hans Schmidt (Vereinigte Stadttheater, Barmen-Elberfeld).

KONZERTWERKE

„Wagen und Zagen", Orchesterstücke von Reinhold Wolff (Sinfoniekonzert der Reußischen Kapelle).

Sinfonie in vier Sätzen von Bittner (Konzert der Philharmoniker, Wien).

Lustspielouvertüre von Adolf Busch (Sinfoniekonzert der Staatsoper Dresden. 14. Dez.).

„Mors et vita" (nach den Exequien Mignons von Goethe). Chorwerk mit Orchester von Hans Gál (ebenda).

„Tanzsuite" (nach Couperin) von Rich. Strauß (ebenda 21. Dez.).

„Weihnachtskantilene", für Solo, Chor und Orchester von Rud. v. Mojsisovics (Graz, 12. Dez.).

„Die chinesische Flöte", Kammersinfonie von Ernst Toch (Duisburger städt. Orchester).

„Trauermusik" von Max Butting (Bochumer städt. Orchester).

„Eichendorff-Lieder" von Paul Graener, op. 62 (Morgenfeier, Rostocker Stadttheater. Baß: Kurt Rahmer, am Flügel: Paul Graener).

„Sinfonietta" von Felix Petyrek (Sinfoniekonzert Basel).

„Perkeo", Bläsersuite von Herm. Grabner (Sinfoniekonzert der Konzertgesellschaft, Elberfeld).

„Ouvertüre zu einem Puppenspiel" von Hans Gál (2. Sinfoniekonzert der Staatskapelle in Weimar).

Drei Orchesterlieder, op. 7 von Rudolf Peterka (Weimar).

„Triumph des Lebens", Orchesterstück von R. Peterka (ebenda).

Streichquartett, op. 32 von Paul Hindemith (Wien).

Orchestersuite von E. Kornauth (viertes Gürzenichkonzert, Köln).

„Sinfonietta" für Streichorchester, Flöten-, Klavier-, Violin-, Viola-, Cello-Solo von Werner Wehrli („Kammerorchester Zürich", Aarau).

„Bekränzter Kahn", für Sopran-Solo, Flöte, Klavier, Streichorchester von Emil Frey (ebenda).

„Geistliche Sonetten", Chorwerk von Karl Pembaur (Dresden).

„Burleskes Rondo" von Kurt Striegler (Sinfoniekonzert der Dresdener Staatsoper).

Motette „O Herre Gott". Für achtstimmigen Doppelchor und Orgel von Heinrich Kaminski (Elberfeld).

Toccata für Orgel (ebenda [Günther Ramin]).

Klaviertrio, E-Moll, op. 58 von Felix Woyrsch (Hamburg).

Vier Klavierstücke, op. 2, von Jón Leifs (Annie Leifs, Magdeburg).

AUS KONZERT UND OPER

„Der Schmied von Marienburg", Handlung in 3 Akten (5 Bildern) von Siegfried Wagner.

Das Rostocker Stadttheater, das seine Vorpostenstellung mit Ernst und Verantwortungsgefühl behauptet, brachte am 16. Dezember Siegfried Wagners „Schmied von Marienburg" zur Uraufführung.

Das Buch ist von reinem vaterländischen Geiste beseelt, der sich zwar vornehmlich in dem historischen Hintergrunde verkörpert, aber doch in die Haupthandlung gestaltend eingreift, ohne indessen aufdringlich zu wirken, so vielfache Beziehungen gerade zu unserer Zeit sich auch anknüpfen ließen. Die Idee ist menschlich und nicht irgendwie politisch tendenziös begründet. Aber es geschieht so vielerlei, daß es zweifelhaft erscheint, ob der Hörer der Fabel in allen Teilen folgen kann. Ich meine, dramentechnische und menschliche Zwecke sind hier nicht zu völliger Deckung gebracht. Einzig der Schmied kommt uns näher und, worauf Golther bereits hinwies, eine Waise, die keine zwanzig Worte zu singen hat, aber still und treu dem Meister folgt, auch dann, als er von allen außer seiner Mutter verlassen wird; dieses Mädchen läßt mehr Tragisches ahnen, als ausgeführt ist. Der Humor schließlich, an dem es Siegfried Wagner durchaus nicht mangelt, ist nicht immer zwangsläufig in den Gang der Handlung eingefügt. Auf Seitenwegen verträgt sich auch der Humor nicht mit der Sparsamkeit, die zumal in der Oper alles in den Dienst der einen Sache stellt.

Trotz all dieser Aussetzungen steht das Drama himmelweit über vielem, das den Beifall des Tages erntete; auch dann noch, wenn man seinen dramatisch zwar lebhaften, aber nicht überall zielsicheren Gang in Kauf nimmt. Seine ausgesprochenen Vorzüge liegen in der Musik. Freilich, um das vorwegzunehmen, auch die Musik zeigt an einer Stelle, wo sie sich vom Texte trennen läßt, die Breite, die man hie und da in der Handlung bemerkt. Ich meine die Stelle in der (übrigens sehr langen) Ouvertüre, die den Kampf malen soll. Hier steigt die Linie nicht gleichmäßg an, sondern man hat den Eindruck der „Mehrgipfeligkeit". Der Schluß- und Hauptgipfel büßt dadurch seine alles überragende Stellung ein (wie man es ähnlich übrigens auch in der Anlage des großen Chores des zweiten Aktes und in der Handlung am Schluß des Werkes findet). Sieht man von diesen ökonomischen Bedenken ab, die zur reinlichen Scheidung ausgesprochen werden müssen, so ist man von der Musik Siegfried Wagners äußerst sympathisch berührt. Ihr Grundzug ist die unbedingte Anständigkeit und Ehrlichkeit; Gefühl und musikalische Geste stimmen durchaus überein. Auch dort, wo der musikalische Born nicht so frisch sprudelt, wird es gewissermaßen treuherzig zugegeben; Wagner verrenkt sich nicht in großartigen Posen. Es steht ihm eine reiche Erfindung zu Gebote, die sich in weitgeschwungener, schöner Melodie aussingt und zu treffender dramatischer Charakterzeichnung verwandt wird. Schon das Vorspiel zeichnet sich durch Fluß der Linie und harmonische Schönheit aus. Der Sohn ist übrigens (trotz Leitmotivs) unabhängiger von seinem Vater, als seine meisten Zeitgenossen. Der musikalische Angelpunkt ist ohne Frage der große Chor am Ende des zweiten Aktes. Die wachsende Zuversicht der geschlagenen Ritter findet einen kraftvoll gesteigerten, wahrhaft großen Ausdruck, der die Wirksamkeit dieser schönen Szene immer sicherstellt. Der Schmied und Friedelinds Liebe sind im Orchester viel eindeutiger gezeichnet als im Textbuch. Torwart und Teufel geben Wagner köstliche Gelegenheit, seinen Humor zu entfalten. —

Nach allem ist das Werk die Liebe und Sorgfalt wert, mit der das Rostocker Stadttheater (Dir. Ludw. Neubeck) sich seiner annahm. Die Spielleitung des Herrn Krauß und Kapellmeister Freunds überlegenes Nachschaffen verhalfen (zusammen mit der vollen Hingabe der Sänger) dem „Schmied von Marienburg" zu einem ausgesprochenen Erfolge.

Fritz Specht

Einen Lendvai-Abend

veranstaltete Dr. H. Thierfelder mit seinem Mädchen-Schulchor, den Neuen Leipziger Chorverein sowie einem verstärkten Kammerorchester. Der Abend ging im weiteren Sinn auch von der Lehrerschaft der Höheren Schule für Frauenberufe aus, an der Dr. Thierfelder als Gesanglehrer beschäftigt ist. Unsern Lesern ist der junge Dirigent durch seinen Aufsatz im letzten Juni-

heft „Die Bedeutung der Schulchöre in der modernen Musikpflege“ bekannt; das Konzert bot denn auch eine Probe auf einige der dort ausgesprochenen Gedanken. Zunächst sei aber von einem Schreiben des Oberstudiendirektors an die Presse auch deshalb Notiz genommen, als man daraus das Interesse erkennen kann, das eine heutige Schulbehörde wohl dann in den meisten Fällen dem Gesang schenkt, wenn sie von dem Ernst und dem Können der Gesanglehrer überzeugende Proben vorgelegt bekommt. Es heißt da u. a.: „Der Sinn dieser wie früherer ähnlicher Veranstaltungen ist darin zu suchen, die Schülerinnen mit dem Schaffen zeitgenössischer Komponisten, das meist abseits von der üblichen Schulliederkomposition liegt, bekannt zu machen, ihnen neue Kriterien für die Beurteilung musikalischer Werke an die Hand zu geben, bei Schulung des Gehörs und der Stimme ihren Geschmack auf dem Gebiete des Tonschönen zu bilden und zu heben, sie zu einem Zusammenraffen und Konzentrieren aller seelischen Kräfte zu nötigen und damit eine erzieherische Aufgabe zu erfüllen, deren Wirkungen weitgreifend auch im späteren Leben nachhalten sollen.“ Fällt die Wahl auf solche zeitgenössischen Komponisten und Werke, die gerade der Jugend etwas Wirkliches zu geben haben, so kann man sich mit einer derartigen Berücksichtigung moderner Musik sehr wohl einverstanden erklären, zumal hierunter die Pflege früherer Kunst keineswegs zu leiden braucht. Zu diesen Komponisten wird man ohne weiteres Lendvai zählen müssen, der sich in deutsche Art vermöge seines anschmiegsamen, bedeutenden Talentes auf nicht alltägliche Art eingelebt hat. Sein Jungbrunnen op. 20, ein Liederkreis in deutscher Art für dreistimmigen Frauenchor und kleines Orchester, das vokale Hauptwerk des Abends, geht von altdeutscher Vokalmusik aus, was gerade auch dem gesunden, keine unnatürliche Schwierigkeiten bietenden Vokalsatz zugute gekommen ist, schlägt aber eine natürliche Brücke zur Gegenwart. Es sind treffliche Sachen in den 10 teilweise ziemlich ausgedehnten Stücken, und man merkte dem Chor, der die gelegentlich nicht unbeträchtlichen Schwierigkeiten meist glücklich, vor allem auch tonschön, besiegte, ohne weiteres die Liebe zur Sache an. Daß derartige Werke nebst dem schwierigen fünfstimmigen a cappella-Chor: Im Frieden der Nacht, von einem Schulchor geboten werden können, zeugt von der unverkennbaren Tüchtigkeit des Dirigenten. Von Lendvai für dreistimmigen Frauenchor gesetzte Volkslieder von Brahms erweiterten das Programm auf glückliche Art. Dem Abend verdankt man auch die Bekanntschaft mit den in Leipzig noch unbekannten Archaischen Tänzen op. 30 des Komponisten, der mit diesen vielleicht einen zeitgenössischen Treffer getan hätte, wenn er sich knapper gefaßt und manches Unnötige entfernt hätte: Lendvai fehlt die eigentliche Ursprünglichkeit, um so mehr muß er darauf bedacht sein, nicht notenselig zu werden und sich von seiner gelenkigen Schreibfeder tyrannisieren zu lassen. Die Aufführung zeigte ein leistungsfähiges Kammerorchester und in Dr. Thierfelder einen Dirigenten, der seine unverkennbare Dirigierbegabung schon ganz erheblich ausgebildet hat.

Ein neu-altes Violinkonzert

vermittelte zum ersten Male der treffliche Geiger Hans Bassermann, der leider nach kurzer Wirksamkeit in Leipzig wieder nach Berlin zurückkehrt. Das Konzert ist von Karl Stamitz (1746—1801) und hat eine überaus ansprechende Bearbeitung mit wirksamen, dabei stilsicheren Kadenzen von Paul Klengel gefunden. Musik aus dieser Zeit von Komponisten zweiten und dritten Grades ist ihrer melodischen Einseitigkeit wegen nicht ungefährlich, von welcher Gefahr dieses frisch quellende, mit Vorhalten allerdings gespickte Konzert nicht betroffen wird. Der Schlußsatz mit seinem ursprünglichen, fast burschikosen, fidelen Rondothema sichert dem Virtuosen zu allem hin einen erfolgsichersten Abgang. Das technisch mittelschwere Konzert ist soeben bei Breitkopf & Härtel erschienen.

Hamburger Opernuraufführungen.

Stille steht als Merkzeichen über dem Verlauf des Musikwinters — Stille, jedoch nicht Stillstand, wie zwei kurz aufeinanderfolgende Opernuraufführungen im Stadttheater beweisen. Die Bedeutung beider dokumentiert sich auf verschiedene Art, einmal („Die Geißelfahrt“) in dem immer mehr in einen Brennpunkt formzersprengender neuartiger Kunstumwertung drängenden Kunstschaffen Gerhard von Keußlers, einmal in dem Namen Eugen d'Albert mit der dementsprechend opernmäßigeren und eingänglicheren Tendenz („Mareike von Nymwegen“). Um sich mit dem Wesen des Keußlerschen Kunstwerks auseinanderzusetzen, wird man Art und Richtung seines Schaffens eingehender kennen müssen, denn die von ihm eingeschlagenen Bahnen sind nur in ihrer allmählichen Entwicklung deutlich genug zu erkennen, um auch dies neue sinfonische Drama so zu beleuchten, wie es als Glied einer mit Konsequenz verfolgten Kette erscheint. Nicht zum erstenmal benutzt Keußler die Opernbühne als Übermittlerin seiner eigenartigen, ihren gesonderten Platz behauptenden Kunst, und die bewußte Umgehung des hier üblichen Kunstwesens und -werkes hindert ihn nicht, seinen Ideen Boden zu gewinnen zu suchen, die mit dem Theater naturgemäß nur wenig zu tun haben. Es ist wiederholt bemerkt worden, daß Keußler als Dichter vielleicht höher einzuschätzen ist denn als Musiker — als Dichter gemessen an den sprachlichen Ausdrucksmitteln, an den Problemen und an der Erfassung des geistigen Gehalts derselben. Als dichterischer Gestalter dagegen bleibt er in der Geißelfahrt, deren mittelalterlicher Stoff, aus entsprechendem Rahmen und Gesichtswinkel geschaut, immerhin sich der Bühne ausgezeichnet einfügen könnte, den vergleichenden Beweis eher schuldig. Das tragende Moment, das Liebeserlebnis der Gattin Otfrieds mit dem Ratsherrn Wichmann, um das sich jetzt die Handlung gruppiert, ist, wie es heißt, erst nachträglich dem Gebilde einge-

fügt, um so überhaupt erst die Berechtigung zu seiner Bühnenfähigkeit herbeizuführen. Somit überwiegt diesmal der Musiker. Die Musik aber kennzeichnet sich bereits von vornherein in dem ihr aufgeprägten Stempel „sinfonisch". Keußlers Sinfonik ist eigner Art; er geht auch hier Bahnen, die kaum einer vor ihm beschritten hat. Die Zertrümmerung bestehender Formen zur Schaffung seiner neuartigen Form hat durchaus etwas Zwingendes, und wie er die Kontrapunktik hier zu meistern weiß, wie er vor allem in prachtvollen Chören sich ganz auf den Boden der Musik stellt, wirkt an sich entscheidend. Die Umbiegung jeder melodischen Linie als Merkmal von Keußlers eigenartiger und eigenwilliger Richtung erscheint dagegen letzten Endes eher als etwas Verneinendes, das zwar nicht über die Bedeutung, wohl aber über die Wirkung des Werkes entscheidet, etwa wie auch die konsequente Aneinanderreihung der einzelnen Bühnenbilder durch ununterbrochene Zwischenspiele einer Sammlung des Hörers nicht eben dienlich ist.

Daß wir uns bei d'Albert auf einem ganz andern musikalischen Boden bewegen, wie ihn schon der Inhalt der bekannten altniederländischen Legende („Mareike von Nymwegen") erkennen läßt, versteht sich von selbst. Der Mareike-Stoff verlangt in seiner musikalischen Ausmünzung, wie er vielfache Anregung gibt, vielfache Umwertung und Einstellung. Von den Tanzorgien mittelalterlicher hemmungsloser Genußfreudigkeit bis zu dem Ausdruck tiefster seelischer Zerknirschung sind alle Stufen menschlichen Empfindens hier angeschlagen, für die d'Albert immer die Klänge zu finden weiß, die, den Grenzen seines Könnens entsprechend, sich dem Rahmen einer normalen Oper wirksam einfügen. So ergibt sich ein wirksames musikalisches Bild, gemalt mit dem geschickten, gefälligen Pinsel eines den vielseitigen Forderungen des Erfolgs nachspürenden Musikers, der alle nötigen Farben auf der Palette bereit hat, der die melodische Form nie beiseite schiebt, der zu charakterisieren weiß, dem das einfache Lied so geläufig ist wie der fromme Klang des Klosters, kurz, der alle opernmäßigen Ausdrucksmittel auf eine Art beherrscht, die nie versagt. Frühere Werke des Komponisten werden sich der Mareike gegenüber als lebensfähiger erweisen; das aber ist mehr eine Folgerung der textlichen Grundlage, die wohl letzten Endes immer entscheidet. Die Dichtung Albertis empfiehlt sich zunächst durch sprachliche Gewähltheit, die sehr erfreulich allem leeren Reimgeklingel aus dem Wege geht; ungünstig erscheint nur, daß die für das Verständnis der Handlung entscheidenden Momente nicht immer voll zum Ausdruck kommen, vielmehr in dem Hindrängen auf die Zuspitzung der Situation leicht verlorengehen. Die Wirksamkeit des Mareike-Stoffes bleibt trotzdem unzweifelhaft, auch wenn man wünschen könnte, daß die entscheidende innere Umwandlung der Mareike noch eindringlicher zum Ausdruck käme.

Daß das Stadttheater beiden Neuheiten einen seiner sowie ihrer Bedeutung würdigen Rahmen geschaffen hatte, daß es vor allem auch in dem Orchester ein Ausdrucksmittel zur Verfügung stellen konnte, wie es besonders bei den schwierigen Forderungen des Keußlerschen Dramas nicht hoch genug einzuschätzen ist, bedarf kaum der Erwähnung. Den weniger dankbaren als schwierigen Aufgaben in der Geißelfahrt unterzogen sich Frl. Falk und die Herren Schützendorf und Degler usw. mit bewunderungswürdiger Hingebung; die Mareike fand in Frl. Bieber eine ausgezeichnete Vertreterin, wie sich neben ihr Herr Stenitzer-Perron als Lucian gut behauptete. Während die Geißelfahrt nach wenigen Aufführungen wieder verschwand, findet d'Alberts Oper zunächst noch ein nachhaltigeres Interesse. Bertha Witt

Barmen. Der neue Leiter hiesiger Konzertgesellschaft, H. v. Schmeidel, ist mit Eifer darauf bedacht, dem Schaffen zeitgenössischer Tonsetzer Beachtung zu schenken. Von Křenek hörten wir eine sinfonische Musik für 9 Soloinstrumente; von Schönberg beeinflußt, ist sie ohne feste Formen, ohne blühende Phantasie und daher ohne nachhaltige Wirkung. Nicht viel bedeutender ist P. Hindemiths Kammermusik Nr. 1 für kleines Orchester: Das Finale bearbeitet einen Foxtrott als Tanz des Grauens auf den Trümmern der eigenen Existenz: eine Groteske mit geistreichen Einfällen, aber ohne Kunstwert. Viel wertvoller ist eine Kammermusik für 14 Soloinstrumente und 1 Singstimme von E. Toch, worin instrumentale Teile mit Orchestergesängen aus der „chinesischen Flöte" abwechseln. Fast alles darin ist müde im Charakter und melancholischer Art. 5 Gesänge nach R. Tagores „Gärtner", von Frau Wolter-Pieper trefflich gesungen, vermochten nach der Komposition von J. Weismann die Zuhörer auch nur wenig zu erwärmen. Wenig Freunde fand Regers langatmiges C-Moll-Quartett und J. Haas' nüchternes, dünn instrumentiertes A-Dur-Streichquartett. Gegenüber diesen Sachen, die das Gemüt nicht zu erwärmen und befruchten vermögen, wirkten Werke wie Händels wundervoller Jephtha, naturfrische Quartette von Dittersdorf u. dgl. herzerfreuend. H. Oehlerking

Elberfeld. Unsere Konzertgesellschaft weckte ältere, so gut wie vergessene Werke aus dem Dornröschenschlaf zu neuem Leben. Von erhabenem Ernst und tiefreligiöser Stimmung ist Mozarts schlichte, schöne Messe: „Die Seele des Weltalls" für Chor, Sopran, Orchester· ebenso die Messe C-Dur für 4 Soli, Chor, Orchester, Orgel; 1779 zur Feier der Krönung des Marienbildes der Kirche Maria Plain bei Salzburg geschrieben. Von M. Reger hörten wir einige seiner schönsten Chöre: Der Mensch lebt, Nachtlied, Motette: O Tod, wie bitter bist du. Im Regerstil verfaßt ist die Tokkata für Orgel (meisterhaft durch G. Ramin gespielt) von Kaminski, dessen Motette: „O Herre Gott" die Grenzen der menschlichen Stimme, auch die des Wohllautes überschreitet. Ein fein humorvolles Stück für Bläser (Fagott, Waldhorn) ist H. Grabners „Perkeo-Suite". Wie vor Jahresfrist an dieser Stelle ausgeführt wurde, muß desselben Meisters Weihnachtsoratorium aufs neue abgelehnt werden: der Text ist unbiblisch, die

Musik fast ganz unvolkstümlich und dem Wesen und Stil eines geistlichen Oratoriums fremd. Wenig oder gar nicht bekannte Musik aus Bachs Muse und derjenigen seiner Zeitgenossen und Vorgänger kultiviert der vom Unterzeichneten 1922 gegründete und geleitete Bach-Verein: Kaffee-Kantate von Bach, Kammersonate für Oboe und Klavier von Händel, Chöre aus dem 16. und 17. Jahrhundert u. dgl. Die Darbietungen erfreuen sich guten Zuspruchs der Einwohnerschaft und der Anerkennung der Presse. Ältere und neuere Sachen gräbt der hiesige Lehrer-Gesangverein aus: Chöre von Schubert (unbekannte), Reger u. a. Meistern.

H. Oehlerking

Musik im Ruhrgebiet.

Mitten in den Monaten der großen materiellen Not, die seit den Tagen der Besetzung unseres Industriegebietes auf den Schichten der Arbeitermillionen wie auf dem Mittelstand lastet, ist hier der Zug zur Trösterin Kunst in stetem Wachsen begriffen. Die Stadtverwaltungen sind sich mehr denn je ihrer Pflicht bewußt, durch Bereitstellung von Mitteln für gute Musik und gutes Theater zu sorgen. Selbstverständlich ging mit diesem Willen zur Kunstpflege auch die Berufung namhafter Führer Hand in Hand. Letztere setzte glücklicherweise schon mit Kriegsende ein, so daß heute allenthalben nur die wertvolle Ausbauarbeit zu leisten ist. An der Spitze marschierten von jeher Essen mit seinem städtischen Musikdirektor Max Fiedler und Dortmund mit Musikdirektor Hüttner, dessen Nachfolgerschaft dann Prof. Wilhelm Sieben antrat. Danach erschien Duisburg durch die Verpflichtung Scheinpflugs in der Reihe, und endlich Bochum, das in Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg eine Künstlerpersönlichkeit gewann, die durch Talent, Organisationsgeschick und nimmermüden Schaffenseifer bald auch außerhalb der Stadtmauern von sich reden machte. Nicht minder großes Glück hatte der Dezernent des Bochumer Kunstwesens, Stadtrat Stumpf, mit der Berufung des Intendanten der heute vereinigten Stadttheater Bochum-Duisburg, Dr. Saladin Schmitt, dessen Operninszenierungen wegen ihrer Gründlichkeit und Lebensfrische allgemeines Ansehen genießen. Gleich betriebsam ist das Dortmunder Theater unter der Leitung des Intendanten Karl Schäffer. Essen muß sich zur Zeit immer noch Beschränkung auferlegen, da seine Opernbühne den räumlichen Anforderungen nur schwer genügt. Um ihren prächtigen Saalbau ist die Stadt allerdings zu beneiden.

So interessant es im Augenblick wäre, über den Entwicklungsgang des Musiklebens im Ruhrgebiet zu sprechen, der Platzmangel verbietet ein solches Unterfangen. Im folgenden mag drum nur der jeweilige Konzert- und Opernwinter festgehalten werden.

Essen. Sein jüngstes Konzertereignis war die Wiedergabe des „Te Deums“ von Braunfels unter Fiedlers beschwingter Stabführung. Die ekstatische Auftriebskraft des Chores war stellenweise so gewaltig, daß die weitgezogene Halle des städtischen Saalbaues den Klangwellen zu beengt erschien. Anläßlich der Ehrung des das 80. Lebensjahr vollendeten ehemaligen Musikvereinsleiters Prof. Georg Henrik Witte spielte Fritz Bühling des Gefeierten melodisches Cellokonzert, während der Musikvereinschor den „Hymnus an die Sonne“ zum Vortrag brachte. Auch im Verlauf des 4. Sinfoniekonzerts des städtischen Orchesters gedachte man des greisen Komponisten, der am Essener Musikleben noch bewundernswerten Anteil nimmt, durch die Aufführung seines D-Dur-Violinkonzerts, für dessen Solopart sich Paul Lehmann (Essen) mit reifen künstlerischen Qualitäten einsetzte. Verheißungsvolles interessantes Neuland betrat Fiedler mit Strawinskys spritzig geschriebenem „Feuerwerk“ und Robert Bückmanns aus dem Manuskript gebotener Orchesterserenade. Im Bach-Verein bekannte man sich unter der Leitung des Musikdirektors Beckmann zu Händels „Messias“. Für intime Instrumentationskunst warben das Kosmann-Quartett, sowie das Paul-Lehmann- u. Grevesmühl-Quartett. Hier interessierte die Bekanntschaft mit dem Divertimento von Jos. Haas, dem C-Dur-Quartett von Hindemith und einem Streichquartett von Pfitzner. Gut, daß man auf diesem Wege in Essen Gelegenheit erhält, sich auch mit dem zeitgenössischen Kammermusikstil auseinanderzusetzen. Im Stadttheater faßte man den Mut, die umstrittenen Hindemithschen Einakter „Hoffnung, Mörder der Frauen“ und „Das Nusch-Nuschi“ zur Aufführung zu bringen. Die zuerst genannte Oper wurde als die stärkere erkannt. Ihre mit Explosivkraft getränkte dissonierende Musik brachte Kapellmeister Ferdinand Drost unter Einschaltung reifen Könnens und leidenschaftlicher Blutwallung zum Klingen.

Im Dortmunder Stadttheater war die Einstudierung der „Toten Stadt“ von Korngold das Ereignis der jüngsten Wochen. Die lebensvolle musikalische Wiedergabe geschah durch den neuverpflichteten Kapellmeister Dr. Robert Kolisko. Hans Wildermanns bildnerische Kunst betonte im Verein mit der Spielleitung Dr. Himmighoffens das Groteske des Traumerlebnisses ebenso überzeugend wie das lyrisch Inspirierte des Eingangs. Vanderstettens Neuinszenierung der „Mona Lisa“ von Schillings fand in Kapellmeister Karl Wolframs wohlerwogener Mäßigung der instrumentalen Wallungen einen bedeutenden Helfer. Wildermanns Versuch, Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“ szenisch in den Mysterienstil zu kleiden, fand Anerkennung. Die von dem städtischen Musikdirektor Wilhelm Sieben betreuten Sinfoniekonzerte im Ufapalast führten von Schumann über Brahms zu Bruckner und kehrten damit den Willen zur Pflege der an den Altmeistern gereiften Tonsprache heraus. Ein kühnes Unternehmen war das Spiel der eigenwilligen Gebilde Hindemiths in seiner „Kammermusik Nr. 1“. Hätte man sich nicht vergegenwärtigt, daß ihr Inhalt das Spiegelbild des verworrenen Jahres 1921 geben will, man wäre versucht gewesen, die kontrapunktische Groteske mit ihrem Zynismus spaßig oder überspannt zu finden. Mit Mac Dowells D-Moll-Klavierkonzert wurde exo-

tische Luft geatmet. Walter Georgi (Köln) fand sich in ihre für uns Deutsche sonderbare Klang- und Rhythmenwelt geschickt hinein und sicherte dem Werk einen über Erwarten starken Erfolg. Erwähnenswert bliebe endlich der Einsatz hoher künstlerischer Fähigkeiten Walter Rehbergs für Pfitzners Klavierkonzert. Musikdirektor Holtschneider, der eifrige Dirigent des Bach-Vereins, dürfte stolz sein auf das Gelingen des Elias-Oratoriums von Mendelssohn.

Aus Duisburgs Gauen ist nicht minder Wichtiges zu melden. Vorerst das Kommen Julius Weismanns aus Freiburg i. Br., der schon im Stadttheater enthusiastisch als Dirigent seiner Oper „Schwanenweiß" gefeiert wurde, die er vor wenig Wochen an derselben Stelle zur Uraufführung bringen ließ. Auf dem Konzertpodium, wohin er von Generalmusikdirektor Scheinpflug zu Gast geladen war, deutete er sein B-Dur-Klavierkonzert aus, dessen romantischer Inhalt den Orchesterpart feinsinnig mit der Sprache des Soloinstrumentes bindet. Weismann, ein gewandter Pianist, ließ das im Werk ruhende Element des erfrischenden Naturzaubers, der Lyrismen, warm ausströmen. Der Eingangsteil dürfte im Längenmaß, ohne Schaden zu leiden, etwas beschnitten werden. Die Erstaufführung der Rhapsodie für großes Orchester (op. 56), von Scheinpflug hingebend geleitet, kündete gleichfalls Weismanns schwärmerisch-beredten Sinn für Klangimpressionen. In ihnen liegt m. E. der ganze Reiz der Schwarzwaldstruktur. Im Schatten der Mozartvariationen von Reger nahm sich die Uraufführung der Kammersinfonie „Die chinesische Flöte" von Ernst Toch ziemlich ärmlich aus. Der Händelrenaissance diente eine Darbietung des „Samson", von Scheinpflug anschaulich gestaltet. Ein Kammerkonzert, das dem unbekannten Beethoven gewidmet war, weitete den Gesichtskreis der Konzertgäste über das Schaffen des Meisters, indem es mit der C-Dur-Jugendsinfonie, sechs deutschen Tänzen für kleines Orchester, der Ouvertüre zur Namensfeier und dem Elegischen Gesang für vier Singstimmen vertraut machte. Im Stadttheater arbeitet Intendant Dr. S. Schmitt konsequent an einer darstellerischen Erneuerung des sogenannten eisernen Bestands der Opernliteratur aus dem Geist der Musik und wirbt gemeinsam mit dem Oberspielleiter Dr. Lothar Wallerstein erfolgreich für seine Ideen. Das stetig dichtbesetzte Haus ist der beste Beweis dafür. Schmitts monumentale Ringinszenierung, welche zur Zeit in den ersten drei Teilen unter Paul Drachs vorbildlicher Orchesterleitung über die Bretter gegangen ist, verheißt demnächst für die „Götterdämmerung" auch in technischer Beziehung noch Wunder. Ein Stab fleißiger und begabter Darsteller schreitet auf den vorgezeichneten Bahnen freudig mit. Als „letzte Neuheiten" fesselten unter der feinmusikalischen Führung von Kapellmeister Wilhelm Grümmer, Max Hüsgen und Rich. Hillenbrand Der Rosenkavalier, Cosi fan tutte, La Traviata und Der Zigeunerbaron.

Bochums Konzertwinter wurde mit einer Uraufführung, der Buttingschen Trauermusik, eingeleitet. Der sinfonisch gehaltene Inhalt des Werkes, welcher in gemäßigt moderner Tonsprache den harten Kampf mit dem Schicksalsspruch und -rhythmus deutet, huldigt im tonalen Aufbau der kontrapunktischen Kunst, die trotz ihrer dumpfen Klangfärbung der Temperamentsgebärde nicht entbehrt. Schulz-Dornburg, von jeher ein eifriger Anwalt der Jungen, belebte mit seinem ausgezeichnet disziplinierten Orchester die deklamatorischen Darbietungsgrade gefühlsstark. An weiteren Orchestergaben brachten die Sinfonieabende des städtischen Orchesters u. a. noch Bruckners Achte, Haydns Sinfonie concertante und Friedemann Bachs Sinfonia für zwei Flöten und Streichorchester in der Bearbeitung Schulz-Dornburgs. Der städtische Musikverein stellte sich mit einem Te Deum Händels vor und bezeugte durch die Ausdeutung der jubelnden wie feierlich-ernsten Chöre seine Singfreudigkeit, eifrige Studienarbeit des polyphonen Satzes und den Willen zu anschaulicher, beseelter Vortragsweise. Der Versuch einer Gegenüberstellung mittelalterlicher und heutiger Musik warb dem Gregorianischen Choral durch den Einführungsvortrag des Beuroner Musikgelehrten Fidelis Böser neue Freunde und lieferte durch liturgische Proben aus dem Antiphonale und Graduale Romanum (dargeboten von Knaben-, Frauen- und Männerstimmen des Staatlichen Gymnasiums und Musikvereins) den Beweis, daß der alte musikalische Schatz auch heute noch blühendes Leben bedeutet. Schulz-Dornburg, der durch diese Einstudierungen seinen jungen Chor musikalisch von Grund aus zu erziehen gedenkt, beweist damit gleichzeitig seinen auf weite Sicht eingestellten Blick. Aus dem Strauß moderner Musik, die sich an die mittelalterliche Diatonik anlehnt, spendete das Orchester Doppers Ciaconna gotica und Respighis Concerto Gregoriano für Violine und Orchester. Der Solist des Abends, ein junger befähigter Künstler aus Berlin, Edmund Rostal, spielte das tonal und rhythmisch schwere Werk nach nur einwöchigem Studium erstaunlich gewandt. Mit Lendvais Archaischen Tänzen, deren orientalische Klangfarben und polyphone Stimmführung vom Orchester virtuos herausgestellt wurden, schloß der Konzertplan für Dezember 1923 bemerkenswert ab. Nicht vergessen bleibe die künstlerisch hochwertige Werbung des Treichler-Quartetts für Beethovens Streichquartette, welche sich im Rahmen der städtischen Kammerkonzerte vollzieht. Max Voigt

Elberfeld. An örtlichen Erstaufführungen der Elberfelder Konzertgesellschaft unter Leitung von Hermann von Schmeidel sind vor sich gegangen: Mozart: Kantate, Dir, Seele des Weltalls; Krönungsmesse, C-Dur. Schubert: Tragische Sinfonie, C-Moll. Bruckner: 8. Sinfonie. Herm. Grabner: Bläsersuite Perkeo. Mahler: Orchesterlieder. Hugo Wolf: Orchesterlieder. Bach: Motette „Lobet den Herrn". Max Reger: Geistliche Gesänge, a cappella op. 38; Motette op. 110 Nr. 3, O Tod, wie bitter bist du. Heinr. Kaminski: Der 130. Psalm, a cappella. Max Reger: 12 Männerchöre op. 83; Schubert: 6 Männerchöre (Elberfelder Lehrer-Gesangverein). — Uraufführungen: Heinr. Kaminski: Motette „O Herre Gott". Für acht-

stimmigen Doppelchor und Orgel; Toccata für Orgel (Günther Ramin). — Das weitere Programm zeigt u. a. an: Herm. Grabner: Weihnachtsoratorium. Georg v. Keußler: Sinfonie an den Tod. Braunfels: Te Deum und phantastische Erscheinungen, sowie a cappella-Chöre von Georg Schumann, Karl Prohaska, die großen Motetten von Rich. Strauß und die Veranstaltung eines Zyklus „Verschollene Musik". — Das Programm der Barmer Konzertgesellschaft bringt u. a.: Paul Hindemith: Kammermusik op. 24. Ernst Krenek: Sinfonische Musik. Ernst Toch: Tanzsuite für Kammerorchester; Die chinesische Flöte, Sopran und Kammerorchester.

Zwei Konzert-Uraufführungen.

Dresden. Zwei Uraufführungen in den Konzerten der Staatskapelle fanden unter Busch in der letzten Zeit statt: die des Chorwerks Mors et vita von Hans Gál und die der Tanzsuite von François Couperin, bearbeitet und instrumentiert von Richard Strauß. Die letztere durfte natürlich nur als reichsdeutsche gelten; denn die Folge von Tänzen aus im Besitz der Wiener Hof- und Staatsbibliothek befindlichen „Pièces de Clavecin" des großen französischen Meisters bestimmte ursprünglich ihr Bearbeiter und Instrumentator für eine Aufführung des erhalten gebliebenen berühmten Balletts der Wiener Oper in dem prunkvollen Redoutensaal der kaiserlichen Hofburg. Straußens Tätigkeit beschränkte sich also im wesentlichen — wobei auf einen bemerkenswerten Artikel im „Auftakt" (Prag) von Dr. Alfred Rosenzweig-Wien „Richard Strauß, Lully und Couperin" hingewiesen sei — auf die Anordnung der Tänze, den Ausbau größerer Coden, Einfügung hinzugefügter Kontrapunkte und eben die Instrumentierung. Immerhin eine persönliche Straußsche Note tragen jedenfalls die Bearbeitungen Lullyscher Ballettstücke (aus der Berliner Staatsbibliothek), und dieser Umstand schon sichert der Bürger als Edelmann-Suite ein noch höheres artistisches Interesse. Ein solches nur beansprucht übrigens in der Hauptsache ja auch die ganze archaisierende Wandlung, die sich im Straußschen Schaffen schon in der Ariadne vollzieht. Unter den sieben Stücken fesselte durch Farbigkeit der Klänge noch am meisten — begreiflicherweise! — der Carillon (Glockenspiel) betitelte, doch auch sonst findet man mancherlei hübsche, die Schäferspielzeit kennzeichnende Instrumentierungsdetails. Im übrigen bildet den Grundstock der Streicherkörper, und die Holz- (zweifach besetzt) und Blechbläser (zwei Hörner, eine Trompete, eine Posaune) dienen größtenteils zur horizontalen Linienführung. Celesta, Harfe, Glockenspiel fehlen aber natürlich auch nicht. Indessen, wie Rosenzweig ganz richtig sagt, das Strauß ureigne Prinzip der Auswertung der Individualklangfarben tritt doch zurück, und das beeinträchtigt schließlich die Wirkung des Ganzen als einer neuen Strauß-Sensation. Darüber konnte auch das Dakapo des kleinen Marschschlusses nicht hinwegtäuschen; denn beim Beifall nach der letzten Nummer fiel übrigens auch die Stellung Buschs und der Kapelle im Dresdner Musikleben mit ins Gewicht. — Das andere Werk, das zur Uraufführung gelangte, war, wie schon gesagt, Hans Gáls Chorwerk Mors et vita. Gál wandelt insofern in den Spuren Robert Schumanns, als er die Verse auf das Begräbnis Mignons aus Goethes Wilhelm Meister sich zur Vertonung auserkor; er tat es mit dem Aufwand eines großen Chors und eines Riesenorchesters (mit Glockenspiel usw.). Auch eine Solostimme (Baß) fehlt nicht. Damit belastet er aber sozusagen das Idyll, das die Szene darstellt, und erdrückt es. Nun fehlt es überdies dem Chorsatz an der rechten Farbigkeit, und es kommt auch zu keinem gefühlsmäßigen Sichaussprechen des Komponisten, d. h. es fehlt letzten Endes an Erfindung. So blieb die Wirkung auf die des in Bewegung gesetzten Apparats beschränkt. Karl Pembaur hatte die Chöre studiert. Willy Bader von der Staatsoper sang die Solostimme. O. S.

Gera. In einer vom Oberspielleiter Alois Hofmann bewirkten und durch neue dekorative Ausstattung (Eugen Wilden) unterstützten Neueinstudierung gingen Engelbert Humperdincks Königskinder im Reußschen Theater in Gera vor Weihnachten in Szene, und die Geraer Zeitung weist dabei mit Recht darauf hin, wie diese Märchenoper gerade in der Gegenwart wohl der Wiedererweckung wert wäre. Sie zitiert mit Recht einen Ausspruch Willy Pastors gegen die Stellung eines großen Teils der Berliner Presse zu dem Werke, als es nach dem Krieg in der dortigen Staatsoper wieder aufgeführt wurde. Willy Pastor meinte ironisch, das Werk habe einen großen Fehler; es sei deutsch bis ins Mark, und das verzeihe der Deutsche dieser Tage nicht. Durchaus nicht blind gegen die Schwächen vor allem der Textdichtung, trifft der Kritiker der Geraer Zeitung aber doch den Nagel auf den Kopf, wenn er meint, daß gerade diese Oper geeignet sei, mit ihrer Märchenstimmung „in die dumpfe und muffige Welt, in der wir gegenwärtig leben, Freude und Sonne zu tragen". — Freilich darf er auch eine im ganzen vorzügliche Aufführung (Leitung: Kapellmeister Morschel) feststellen und in erster Linie von den Darstellern denen der Gänsemagd (Mary Schmid), des Königssohns (Carlo Haas) und des Spielmanns (Rudolf Hieber) alles Lob zollen. Von Mary Schmid, die von Kiel neu nach Gera verpflichtet wurde, schreibt er: „Sie war eine wirklich rührende, von warmem und leuchtendem Stimmklang beseelte Gänsemagd. Es war eine Freude zu beobachten, mit welcher Intelligenz die Künstlerin ihre Aufgabe anfaßte und durchführte. Mit einer solchen Sängerin und Darstellerin in der Hauptpartie wird sich das Werk im Spielplan halten lassen." — O. S.

In Stuttgart kam Mitte Dezember Webers Euryanthe in völlig neuer Einstudierung heraus. Die textliche Neueinrichtung stammt von Erich Band, die szenische Neugestaltung von Otto Erhardt. Die Bühnenbilder hat Felix Cziossek entworfen. Die wieviel dutzendste Bearbeitung ist dies?

Die aus Tschaikowskys letzter Periode stammende Oper „Mazeppa“ wird in der Übersetzung und Einrichtung von Rolf Lauckner in diesem Jahre ihre deutsche Uraufführung erleben.

Hugo Kauns phantastische Oper „Der Fremde“ hatte bei ihrer Aufführung am Stadttheater in Nürnberg einen starken wohlverdienten Erfolg zu verzeichnen.

Richard Strauß hat den ersten Akt seiner neuen Oper „Kleopatra“ vollendet. Das Werk, dessen Textbuch von Hofmannsthal stammt, wird den Charakter einer Kammeroper tragen.

In Jever fand die nordwestdeutsche Erstaufführung des Oratoriums „Die heilige Stadt“ des Reichenbacher Organisten Walther Böhme statt, ausgeführt vom dortigen Singverein unter Georg Kugler. Uns vorliegende Berichte rühmen das Werk in hohen Tönen, wie der Erfolg der trefflichen Aufführung sehr groß gewesen sei. Hoffen wir auf eine wirkliche Bereicherung der neueren kirchenmusikalischen Literatur.

Der 100. Geburtstag von Friedrich Smetana (2. März 1924) wird außer in Prag auch in Wien durch die Neueinstudierungen der „Verkauften Braut“, der „Dalibor“ und der komischen Oper „Die zwei Witwen“ gefeiert werden.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Als Vorfeier des 60. Geburtstages von Richard Strauß findet im Januar in Amsterdam ein großes Strauß-Fest statt, bestehend aus fünf Orchesterkonzerten, zwei Opernaufführungen und einem Kammermusikabend. Bei dem Fest, an dem sich die Stadt Amsterdam offiziell beteiligt, wirken Mengelberg, Muck und Richard Strauß selbst als Dirigenten.

Im Mai 1924 veranstaltet die Stadt Wien ein großes Musik- und Theaterfest, bei dem in der Hauptsache die Musik- und Theatergeschichte Wiens an lebendigen Beispielen dargestellt werden soll. (Siehe auch Austriaca.)

VON GESELLSCHAFTEN UND VEREINEN

Am 16. Dezember hielt der Schweiz. Tonkünstlerverein unter dem Vorsitz Dr. Volkmar Andreaes eine außerordentliche Generalversammlung zum Zwecke der Gründung einer schweizerischen Urheberrechtsgenossenschaft ab. Nach eingehender Aussprache wurde beschlossen, eine Kommission zu beauftragen, die wegen der Gründung mit der Société des Auteurs et Compositeurs in Paris, welche die meisten Rechte im Besitze hat und deshalb nicht umgangen werden kann, zu verhandeln.

MUSIK IM AUSLAND

Der mit dem Faschismus erwachte Nationalismus fordert in Italien nun auch eine größere Berücksichtigung der italienischen musikalischen Meisterwerke, und dieser Forderung entspricht eine feierliche Aufführung von Spontinis „Vestalin“, die in Italien fast ganz vergessen ist, im Opernhaus „Costanzi“ in Rom. — Als Galavorstellung zu Ehren des spanischen Königspaares wurde „Aïda“ von Verdi unter der Leitung Mascagnis gegeben.

Im Frühling 1924 werden die Wiener Staatsoper in London und die Wiener Volksoper unter Weingartner in Barcelona Vorstellungen geben. In Wien wird in dieser Zeit die Oper von Monte Carlo spielen.

New Yorker Konzertbericht. Die erste Welle der erwarteten musikalischen Hochflut hat sich über unsere Gestade ergossen. Noch niemals hat es in der Musikgeschichte unserer Stadt eine solche Anzahl von Konzerten gegeben, wie für diese Saison angezeigt ist. Drei einheimische Sinfonieorchester haben ihre regelmäßige Tätigkeit begonnen; die Orchester von Boston und Philadelphia werden uns wieder häufige Besuche abstatten, so daß wir mit fünf erstklassigen Orchestern zu rechnen haben. Sänger aller Art, Pianisten, Geiger, Cellisten, Streichquartette, wetteifern um die Gunst des musikalischen — und unmusikalischen — Publikums. Unsere drei größten Konzertsäle sind nahezu jeden Tag in der Woche besetzt, oft sogar nachmittags und abends. New York ist also mehr denn je das musikalische Mekka der Welt geworden.

Eines der ersten Ereignisse — und ein höchst bedeutungsvolles — war die Aufführung von Pfitzners „Von deutscher Seele“ durch die Society of the Friends of Music, unter Leitung von Artur Bodanzky. Die künstlerischen Bestrebungen dieser seit zehn Jahren bestehenden, von der edlen Musikfreundin Fr. Harriet Lanier ins Leben gerufenen Gesellschaft verdienen die höchste Anerkennung. Aus einer kleinen Sängerschar von Dilettanten hat sich im Laufe der Jahre unter der trefflichen Schulung des Direktors Stephen Townsend ein Chor entwickelt, der in seinen künstlerischen Leistungen unerreicht in unserer Stadt dasteht.

Besondere Aufmerksamkeit läßt man den selten gehörten Werken von Bach, Beethoven, Brahms, Mozart, Mahler, Schumann und Schubert angedeihen, und von zeitgenössischen Komponisten Ernst Bloch und anderen. So war auch diese Organisation wie keine andere dazu geeignet, Pfitzners monumentales Werk zur Aufführung zu bringen. Es war eine hervorragende Aufführung, die einen tiefen Eindruck hinterließ. Welch beredtes Zeugnis legt doch dieses Werk dafür ab, daß Musik modern sein kann, ohne die klassischen Regeln der Kompositionskunst über Bord zu werfen, ohne in die Dürre einer musiklosen Sahara zu führen, wo man vergeblich nach einer wahrhaft musikalischen Erfrischung lechzt: „schritt er doch fest und unbeirrt“.

Das neugegründete State Symphony Orchestra gab sein erstes Konzert unter Leitung von Josef Stransky. Wenn naturgemäß ein neues Orchester nicht in allen feinen Einzelheiten abgerundet sein kann, so war doch die künstlerische Ausführung sehr lobenswert und übertraf die Erwartungen. Nach etwas längerem Zusammenspielen wer-

den sicherlich die schönsten Leistungen zu erwarten sein. Die Anzahl der Konzerte dieses Orchesters ist beschränkt, weil es der deutschen Oper zur Verfügung gestellt ist, die hier bereits das Land bereist und sich momentan in Chicago befindet. Am Weihnachtstage werden die Aufführungen in New York beginnen.

Unsere Veteranen, die Philharmoniker, eröffneten ihre 81. Saison mit Bachs 3. Brandenburgischen Konzert und Brahms' 3. Sinfonie. Das Orchester besitzt das Geheimnis, sich immer wieder zu verjüngen; trotz seines ehrwürdigen Alters sprüht mehr denn je eine jugendliche Frische aus ihm hervor, wofür der jugendliche begabte Dirigent Willem van Hoogstraten sicherlich in erster Linie verantwortlich ist. Seine Art zu dirigieren ist nicht aufdringlich; er lenkt nicht die Aufmerksamkeit auf sich, sondern auf das musikalische Kunstwerk, enthüllt aber doch warmes musikalisches Empfinden, echtes Können.

Das benachbarte Philadelphia sandte uns schon zweimal das Kleinod seines Beitrages zur Kulturgeschichte: sein unvergleichliches Orchester unter Leitung von Leopold Stokowski. Diese Konzerte bedeuten immer wieder wahre Festtage; man weiß mit Gewißheit, daß einem ein großer Kunstgenuß bereitet werden wird: Programme streng klassischen Stiles, ausgeführt in einer Weise, die den Gipfel menschlicher Vollkommenheit zu erreichen scheint. Man kapituliert vor diesem Dirigenten und seinem Orchester, der Wille zu irgendwelchem kritisierenden Widerspruch ist gebrochen unter dem Eindruck absoluter Schönheit. Das Programm des ersten Konzertes bestand aus Schuberts Rosamunde, Bachs Suite in H-Moll und Beethovens 7. Sinfonie. Das zweite Konzert bot zwei „Neuheiten", die Holländer-Ouverture und Tod und Verklärung, „neu" in der grandiosen Plastik, mit welcher beide Werke dargestellt wurden. Brahms' 3. Sinfonie erfuhr eine hervorragende Aufführung, wurde ein orchestraler Gesang.

Mitja Nikisch machte sein Debüt vor dem amerikanischen Publikum in einem erfolgreichen Klavierabend. Der junge Nikisch bestand die Probe mit glänzendem Erfolg.

In einer Serie interessanter Kammermusikabende fanden wir willkommene Gelegenheit, mit dem Verbruggen-Quartett bekannt zu werden, einer schon seit zwei Jahrzehnten bestehenden Vereinigung erster Künstler, die hauptsächlich in Australien tätig waren. Herr Verbruggen ist jetzt zum Orchesterdirigenten in Minneapolis ernannt worden. In sechs Konzerten wurden nur Quartette von Beethoven, Mozart und Brahms gespielt. Das Spiel der Künstler zeichnet sich durch Präzision und hervorragende Technik aus, entbehrte aber gelegentlich etwas an Wärme im Ton.

Das wohlbekannte Londoner Streichquartett gab sein erstes diesjähriges Konzert, in dem das Hauptereignis Beethovens F-Dur-Quartett, Opus 59 Nr. 1, war. Die vier Künstler haben Beethoven gründlich studiert, und ihre bis in die feinsten Einzelheiten durchdachte Ausführung der Quartette des Meisters bietet immer Gelegenheit zu einem seltenen Genuß. Debussys Quartett in G-Moll und eine interessante Phantasie von Waldo Warner, dem Bratschisten der Organisation, vervollständigten das Programm.

Der Saat der Liederabende sind bisher nur wenige Blüten entsprossen. Astri Ellison, ein vorzüglicher Sopran aus Schweden, veranstaltete einen ebenso interessanten wie vielseitigen Liederabend, in dem Mozart, Grieg, Schubert und andere vertreten waren. Mit einer glockenhellen Stimme vereinigt die junge Sängerin künstlerische, edle Auffassung und Temperament, welches besonders in den Liedern ihres Heimatlandes vorteilhaft zur Geltung kam. Hans W. Astheimer

PERSÖNLICHES

In Wien starb der berühmte Pianist Alfred Grünfeld, einer der populärsten musikalischen Erscheinungen in Wien, im Alter von 72 Jahren. Grünfeld schrieb außer einigen z. T. viel gespielten Klavierstücken im Salon- und Konzertstil auch einige leichtere dramatische Werke, die Operette „Der Lebemann" (1903) und die komische Oper „Die Schönen von Fogaras" (1907). Der Verstorbene ist der Bruder des nicht minder berühmten Cellisten Heinrich Grünfeld.

Am 8. Januar wurde Prof. Dr. **Friedrich Stade** 80 Jahre alt, und dieses feinen, stillen, deutschen Mannes, der echtes Musikertum mit gründlicher ästhetischer Bildung verbindet, etwas ausführlicher zu gedenken, liegt aller Anlaß vor, auch deshalb, weil Stade in früheren Jahren reger Mitarbeiter gerade auch unserer Zeitschrift gewesen ist. Früh hat sich Stade in die Reihe der Wagner- und Lisztverehrer gestellt, und in welch hoher Achtung er bei den beiden Meistern stand, dafür gibt es mehrere buchstäbliche Beweise. Ein Artikel Wagners in den „Gesammelten Schriften" ist an Stade gerichtet. Ganz besonders muß Stade als Musikästhetiker genannt werden, seine gegen Hanslick gerichtete Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" (1870 geschrieben, 2. Auflage 1914) hat gerade auch von Paul Moos, dem Darsteller der Musikästhetik im 19. Jahrhundert, die wärmste und anerkennendste Beurteilung gefunden, wie denn auch allgemeiner bekannt werden darf, daß der greise Musikästhetiker seine Forschungen bis heute weitergeführt hat und ein großes Werk über Musikästhetik hinterlassen dürfte. Dem Musik- und speziell dem Bachstudium leistete Stade einen besonderen Dienst durch die Partiturausgabe der in ihrem Bau erläuterten Fugen des wohltemperierten Klaviers, die in verschiedener Hinsicht als ein ausgezeichnetes Pädagogium zu gelten hat. Auch als Herausgeber von Musikwerken und Sammlungen hat Stade seine so überaus gediegene Musikerbildung bewährt. Wir nennen sein Choralbuch zu Schul- und Hausandachten, seine Ausgaben von Klavierstücken zu 4 Händen (Sonatinen von Jacob Schmitt, der Sinfonien Schuberts, Originalkompositionen von Mozart, Weber usw.) und der Clementi-Vorstudien von Jacob Schmitt. Dem greisen Manne, der seinen 80. Geburtstag in voller geistiger Frische verlebte, wünschen wir denn auch von Herzen einen weiteren, möglichst ungetrübten Lebensabend.

Franz Léhar, der bekannte Operettenkomponist, ist aufgefordert worden, für die Metropolitan-Oper in Neuyork eine Oper zu schreiben. Als Textvorlage dient eines der populärsten Melodramen Amerikas: „Die Romanze“.

In Düsseldorf starb am 17. Dezember der Generalmusikdirektor Karl Panzner im Alter von 57 Jahren. Seine Künstlerlaufbahn ging über Sondershausen, Elberfeld, Leipzig und Bremen und endigte schließlich in Düsseldorf, wo er als Nachfolger Buths seine Glanzzeit erlebte. Außer bei mehreren niederrheinischen Musikfesten zeigte sich der Verstorbene auch bei den beiden Tonkünstlerfesten in Bremen 1900 und in Düsseldorf 1922 als eine führende Dirigentenpersönlichkeit.

Wolfgang Reimann, ein Schüler Straubes, verschiedene Jahre Organist an der Jerusalemer Kirche in Berlin und zuletzt Kirchenmusikdirektor in Breslau, hat einen Ruf als Direktor der Hochschule für Kirchenmusik in Berlin angenommen.

Wilhelm Furtwängler dirigiert im Januar einige Konzerte in London (Royal Philharmonic Orchestra und London Symphony Orchestra).

Prof. Rud. Krasselt geht als Generalmusikdirektor und Opernleiter der städtischen Bühnen nach Hannover.

Der treffliche erste Solocellist des Theater- und Gewandhausorchesters zu Leipzig Max Kiesling sah sich krankheitshalber genötigt, von seinem Posten zurückzutreten.

Am 1. Januar konnte der zweite Konzertmeister des Theater- und Gewandhausorchesters Hugo Hamann auf eine 25jährige Tätigkeit in dieser Stellung zurückblicken.

Der frühere Leiter des Hamburger akademischen Orchestervereins Dr. Wilh. Buschkötter erzielte als städtischer Musikdirektor in Abo (Finnland) in seinem zweiten Sinfoniekonzert starken künstlerischen Erfolg.

Der Magdeburger Kapellmeister Dr. Rabl wurde zu einem Dirigentengastspiele in das Königliche Theater zu Madrid eingeladen.

In Braunschweig verstarb plötzlich der Opernsänger Erich Hunold.

In Frankfurt wurde der einstige Heldentenor und zuletzt erfolgreiche Theaterleiter in Metz, von wo er 1918 ausgewiesen wurde, Ottfried Hagen, zur letzten Ruhe gebettet.

Im Alter von 80 Jahren ist in München die einst gefeierte, von Verdi bewunderte Sängerin Hermine Fleury, die Mutter des bekannten Malers Hermann Urban, gestorben.

Der Bariton der Wiener Volksoper, R. Bandler, hat eine erfolgreiche Konzertreise durch Spanien und Portugal gemacht.

Am 24. November beging die weltbekannte Sängerin Lilli Lehmann in voller körperlicher und geistiger Frische ihren 75. Geburtstag. Die hochbegabte Künstlerin begann ihre Tätigkeit als Koloratursängerin und ging später ins Hochdramatische über.

Kammersänger Hans Bussard, der seit beinahe 30 Jahren dem Verbande des Karlsruher Theaters angehört, feierte am 19. Dezember seinen 60. Geburtstag.

In Köln starb am 17. Dezember Professor Arnold Kroegel, langjähriger Lehrer am Konservatorium, stellvertretender Dirigent der Musikalischen Gesellschaft und Leiter verschiedener Männerchorvereinigungen.

Der berühmte Baritonist John Forsell wird der Nachfolger des zurücktretenden Direktors der Stockholmer Oper, Riben, werden.

Am 8. Dezember ist der langjährige frühere Bassist der Breslauer Oper, Alfred Schauer, im Alter von 51 Jahren gestorben. Der Künstler erfreute sich auch als Lehrer allgemeiner Wertschätzung.

Richard Strauß und Fritz Busch sind eingeladen worden, in Moskau und Petersburg zu dirigieren.

Der italienische Komponist Giuseppe Gallignani, langjähriger Direktor des Mailänder Konservatoriums und u. a. auch zeitweiliger Leiter der Musica sacra, hat, anscheinend aus Gram über seine Versetzung in den Ruhestand, Selbstmord verübt. Der 73jährige Künstler hat sich demnach noch im Besitz großer Schaffenskraft gefühlt.

Pankratius Kacsóh, ein bekannter ungarischer Komponist, ist, 50 Jahre alt, gestorben.

Von Siegfried Wagner sind zwei neue Opern: „Rainulf und Adelasia“ und „Die heilige Linde“, ferner eine sinfonische Dichtung „Glück“ und ein Orchesterscherzo „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ erschienen.

Der Dirigent der Elberfelder Konzert-Gesellschaft Hermann von Schmeidel hat auch die Leitung der Barmer Konzert-Gesellschaft übernommen.

Der weitbekannte Beethovenforscher Dr. Theodor v. Frimmel, von dem man einen Artikel in Nr. 11 des letzten Jahrgangs unserer Zeitschrift findet, feierte am 15. Dezember seinen 70. Geburtstag. Frimmel ist ein vielseitiger Privatgelehrter, er studierte in Wien Medizin, Kunst- und Musikgeschichte und hat sich gerade auch als Kunstgelehrter einen sehr geachteten Namen gemacht. Ueber seine Beethovenforschungen orientiert jedes neuere Musiklexikon.

Daß am 7. Dezember Pietro Mascagni 60. Jahre alt wurde, überrascht wohl die meisten. Man denkt sich ihn, der so unmittelbar mit seinem berühmten Jugendwerk verknüpft ist und fortwährend nach einem neuen großen Erfolg strebt, immer noch recht jugendlich; fast wie über die Nacht ist da sein Alter gekommen.

In seinem Geburtsorte Bouzemont bei St. Dié starb der Benediktiner Dom Joseph Pothier im Alter von 88 Jahren, der sich um die Erforschung des Gregorianischen Gesanges und der Neumenschrift große Verdienste erworben hat.

Im Alter von 73 Jahren starb in Marburg Prof. Dr. Richard Barth, der bekannte „Links“-Geiger, in späteren Jahren Dirigent und Konservatoriumsdirektor in Hamburg, der sich auch durch sein Eintreten für Brahms verdient machte.

VERLAGSNACHRICHTEN

Nach längerer Zeit sind wieder Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel (Nr. 128, Dezember

1923) erschienen, auf die schon deshalb besonders aufmerksam gemacht sei, weil sie einen Aufruf zu einer wertbeständigen Zeichnung auf die Gesamtausgaben der musikalischen Klassiker und der Denkmäler der Tonkunst enthalten. Es handelt sich darum, daß unter diesen einzig dastehenden Ausgaben Lücken entstanden sind, die nur geschlossen werden können, wenn genügende Zeichnungen einlaufen. Und das ist eine Angelegenheit von größter Tragweite, da eine Neugestaltung der Musik nicht erfolgen kann, wenn gerade auch die in den „Denkmälern" aufgestapelten Schätze nicht mehr zugänglich sein sollten. An kritischen Gesamtausgaben sind der 7. Bd. von Schein, der 6./7. von J. Haydn (Jahreszeiten), der 42. u. 43. Bd. von Grétry, sowie der 7., 2. und 3. von Liszt erschienen. Angekündigt wird ein neues Unternehmen „Der Bär. Ein Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1924", das in erster Linie musikliterarischen und musikwissenschaftlichen Charakter aufweisen wird.

PREISAUSSCHREIBEN

Die Stadt Danzig hat einen Preis für eine Danziger Nationalhymne ausgesetzt.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Über die teilweise kleinen Typen

in der Zeitschrift haben sich einige Leser beklagt, weil sie ihren Augen zu sehr zusetzten. Der Vorwurf ist sehr gut zu begreifen; es gibt hier aber ein vorzügliches Mittel — denn wir möchten der Raumersparnis wegen nicht von der teilweisen Anwendung kleiner Typen abgehen —: Man verwende eine Lupe, und wer noch keine hat, schaffe sich eine solche an, weil sie ihm auch sonst noch sehr nützliche Dienste leisten kann. Einen wollen wir besonders anführen: Bei schönem Wetter läßt sich mit einer Lupe die Pfeife in Brand stecken, was bei den teuren Streichhölzern und den mit den Launen einer Operndiva versehenen Feuerzeugen sich als eine Finanzoperation erster Klasse herausstellt.

Wir fügen diesem Hefte einen Taschenkalender für 1924 bei und sind gern bereit, unseren Lesern noch weitere Exemplare zur Verteilung an Musikfreunde kostenlos zuzustellen. Jeder wolle also von unserem Angebot Gebrauch machen; denn er wirkt dadurch mit an der Verbreitung unserer „Zeitschrift für Musik" und unterstützt zugleich unsere Bestrebungen zur Erhaltung und Förderung echter deutscher Musik.

Wir machen die Leser unserer Zeitschrift darauf aufmerksam, daß wir auch für den 90. Jahrgang Einbanddecken zu liefern bereit sind. Wir werden die Decken aber erst im Februar in Auftrag geben und bitten um umgehende Bestellung. Ungeachtet dessen, daß Heft 17 und 18 des 90. Jahrganges in kleinerem Format erschienen sind, bereiten wir die Einbanddecken so vor, daß der ganze Jahrgang, also einschließlich dieser zwei kleineren Hefte, in die Einbanddecken aufgenommen werden kann. Sollten einige Leser etwa die Einbanddecken nur in der Stärke der im früheren Format erschienenen Hefte Nr. 1—16 wünschen, so müßte uns das ausdrücklich mitgeteilt werden. Der Preis der Einbanddecken für beide Arten beläuft sich auf je M. 1.—.

Verlag der „Zeitschrift für Musik"

Verantwortlich: Musikdirektor Carl Ettler, Leipzig. — Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig. Seeburgstraße 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. — Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51 534. Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN — ZfM — SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers / Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat M. 1.10, fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

91. JAHRG. LEIPZIG, FEBRUAR 1924 HEFT 2

Die musikalische Internationale

Zur Gründung einer Ortsgruppe Leipzig der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" / Von Dr. Alfred Heuß

Nun ist es auch in Leipzig zur Gründung einer Ortsgruppe der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" gekommen, was von uns, wie man sehen wird, in einer besonderen Art herzlich begrüßt wird. Daß eine Gründung sich vorbereite, hätten wir schon längere Zeit zur Kenntnis bringen können, wir warteten aber die offizielle Bekanntgebung ab, die am 13. Januar in den Leipziger Neuesten Nachrichten erfolgte und hier in vollem Umfange mitgeteilt sei:

Gründung einer Ortsgruppe Leipzig der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik, Sektion Deutschland".

Am Freitag, dem 11. Januar, wurde in Leipzig eine Ortsgruppe der seit zwei Jahren bestehenden „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" (International Society for Contemporary Music) gegründet. Die Zentrale der Gesellschaft befindet sich in London und steht unter dem Vorsitz des Cambridger Musikhistorikers Edward Dent. Die Unterteilung der gleichfalls seit zwei Jahren bestehenden Deutschen Sektion der Gesellschaft in Ortsgruppen wurde am 30. Oktober vorigen Jahres durch eine Mitgliederversammlung in Berlin beschlossen. Diese Unterteilung soll entsprechend der in Deutschland bestehenden Dezentralisation des Musiklebens eine schnellere Verbreitung zeitgenössischer Musik des In- und Auslandes in Deutschland ermöglichen. Zum Vorstand der Ortsgruppe Leipzig wurden gewählt die Herren: Kapellmeister Wilhelm Furtwängler (Vorsitzender), Generalmusikdirektor Gustav Brecher (stellvertretender Vorsitzender), Musikschriftsteller Dr. Adolf Aber (Schriftführer), Thomaskantor Prof. Dr. Karl Straube (stellvertretender Schriftführer), Erich Seemann (Schatzmeister), Hans Domizlaff (stellvertretender Schatzmeister), Prof. Robert Teichmüller, Dr. Anton Kippenberg und Direktor Fritz Viehweg (Beisitzer).

Die Ortsgruppe Leipzig wird noch im Laufe dieser Spielzeit Konzerte mit Werken zeitgenössischer Tonkunst veranstalten. Über die Erwerbung der Mitgliedschaft erfolgt noch eine besondere Mitteilung; doch können Musikfreunde, die der Gesellschaft beizutreten wünschen, bereits jetzt in der Musikalienhandlung von C. A. Klemm (Neumarkt) jede gewünschte Auskunft erhalten.

Verschiedene Musiktreibende äußerten sich uns gegenüber, daß sie mit dieser Anzeige nichts Ordentliches anfangen könnten, da sie von

einer derartigen Gesellschaft noch nie etwas gehört und es nicht für möglich gehalten hätten, daß man sich in Deutschland bereits wieder an internationalen Vereinigungen beteilige. Insbesondere seien sie durch die Namen einiger Vorstandsmitglieder im höchsten Grade irritiert worden, sowie im besonderen noch dadurch, daß gerade die Leipziger Neuesten Nachrichten, die doch politisch strammste deutsche Politik betrieben und, wie aus zahlreichen Leitartikeln hervorgehe, gegen alles Internationale mit allerschärfsten Waffen zu Felde zögen, der Angelegenheit günstig gegenüberstehen müßten, da ja ihre Hauptkraft im Musikfeuilleton, Dr. Aber, ebenfalls dem Vorstand angehöre. Kurz, sie seien im höchsten Grade verwirrt und kennten sich nicht aus.

Nun, diesen Armen im Geiste konnte geholfen werden, und wir führen hier zunächst aus, was gesprächsweise von uns über die Angelegenheit geäußert wurde, wobei gelegentlich die Dialogform benützt sei. Was zunächst die „Internationale Gesellschaft für neue Musik“ betrifft, so kann ich Ihnen, wurde ausgeführt, nicht ganz den Vorwurf ersparen, daß Sie allem Anschein nach unsere Zeitschrift nicht gründlich gelesen, denn sonst wären Sie schon öfters auf kritische Äußerungen über sie gestoßen. Ausführlicher ist allerdings noch nie von ihr die Rede gewesen, was damit zusammenhängt, daß sie bis dahin in Deutschland noch keine größere Rolle spielte und man vielleicht am besten tat, ebenfalls nicht viel Aufhebens von ihr zu machen. Wirklich klar über ihre Ziele sind sich die Herren auch keineswegs, was Sie schon aus der eigentümlich erscheinenden Übersetzung des englischen Wortes contemporary mit n e u statt zeitgenössisch entnehmen können. Die Gesellschaft ist zu einem guten Teil eine englische Gründung, und der Anreger und derzeitige Vorsitzende, Dr. Edward Dent, ein gentleman durch und durch, verdient wirklich deutsche Sympathien, weil er nicht nur die deutsche Musik, sondern auch Deutschland wirklich liebt, und sogar während des Krieges sich bewährt hat. Ich kann dies sagen, weil wir uns schon lange persönlich kennen, ihm es vielleicht zuzuschreiben ist, daß ich vor einigen Jahren, als die deutsche Landessektion gegründet worden ist, von Berlin aus die Anfrage erhielt, ob ich mich am Vorstand irgendwie beteilige, was, wie Sie sich denken können, von mir in meiner ausgesuchtest höflichen Weise abgelehnt wurde. Seines Zeichens ist Dent Musikhistoriker, was ihn, bei seinen reichen Kenntnissen über die Tonkunst der verschiedenen Musikvölker, vor Einseitigkeit bewahrt. So dachte er denn nicht nur an ausgeprägt moderne, sondern überhaupt zeitgenössische Musik, damit ein möglichst vollständiges Bild der Musikströmungen in den einzelnen Ländern gegeben werden könne. In den Musikfesten der Gesellschaft, wie sie bis dahin in Salzburg abgehalten worden sind, wurde dieser Auffassung auch soweit Ausdruck gegeben; man konnte dort auch ganz „rückständige“ zeitgenössische Musik hören, die aber, wie sich gerade letzten Sommer herausstellte, fehl am Orte war. Denn wie sich die Gesellschaft bereits entwickelt hat, suchen die eigentlichen Interessenten lediglich ausgeprägt moderne Musik, der man in Deutschland, wie Sie wissen werden, im Anschluß an des Italieners Caccini Nuove Musiche von 1602 den Namen „Neue Musik“ gegeben hat. Sie wissen ja aus der Geschichte und dem Wirken des Deutschen Musikvereins, daß man sich in Deutschland unter „fortschrittlich“ oder, wie es dort in den Statuten heißt, „im Sinne

einer fortschreitenden Entwicklung", nur das Linkse, das möglichst radikal Neue, vorstellen konnte, dank der wunderbaren geistigen Höhenflüge, die Deutschland in der glorreichen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unternommen hat, so daß wir denn auch aus diesen Wolkenkuckuckshöhen so unsanft in den Abgrund herunterstürzen mußten. Obgleich der Sturz einen zur Besinnung hätte bringen können, haben wir doch immer noch blutwenig gelernt, dank der sich als maßgebend aufführenden deutschen Musikpolitiker, die genau so in ihren aus der Mitte des letzten Jahrhunderts stammenden Parteimaximen verstrickt sind wie ihre Kollegen auf dem Regierungssessel. So konnte denn auch Dent, der als gesunder Engländer und von innen heraus historisch gebildeter Mann auch konservative Elemente in sich trägt, mit seinem aufs Allgemeine hinzielenden Contemporary gerade in Deutschland nicht durchdringen, unter zeitgenössisch versteht der deutsche Fortschrittsphilister nun einmal das Neueste vom Neuen, er hat es wie die Modedamen, denen ihr vorjähriges Kleid vorsintflutartig erscheint, wünscht also immer das Allerneueste auf der deutschen oder jetzt internationalen Musik-Modeschau kennenzulernen, um sich schleunigst danach richten zu können.

Als die Gesellschaft gegründet werden sollte, kam es nun sehr darauf an, wie sich Deutschland zu dem internationalen Gedanken stellen werde. Ohne Deutschland eine internationale Musikgesellschaft zu gründen, wäre auch heute, wo es der deutschen Musik alles, nur nicht gut geht, so etwas wie ein Witz gewesen. Man kann Deutschland vom Völkerbund ausschließen, weil dieser in der Sanktionierung ordinärster Gewaltpolitik und der Düpierung einzelner Völker sein Wesen enthüllte, im internationalen Konzert durften aber, wenn überhaupt ein solches zustande kommen wollte, die deutschen Töne nicht fehlen. Damals wäre es denn auch dringend nötig gewesen, die Frage, ob Deutschland unter den heutigen Umständen einem musikalischen Völkerbund beitreten solle oder nicht, zu erörtern und sich darüber zu entscheiden. Die eigentliche Instanz für diese Frage wäre der Deutsche Musikverein gewesen, und sei es nur in ideellem Sinn, weil er, wurde von ihm der Gedanke abgelehnt, die Gründung einer deutschen Sektion nicht verhindern konnte. Der Musikverein hat sich aber bis dahin auf die Frage nicht eingelassen, es steht aber durchaus nichts im Wege, daß dies noch geschieht. Man soll auch keineswegs sagen, daß er sie aus Interessenpolitik etwa ohne weiteres verneinen würde. Denn der Verein besitzt eine derartig starke, international eingestellte, radikale Linke, daß eine Abstimmung sehr wohl ein Resultat zugunsten internationalen Anschlusses ergäbe. Auch dieses Resultat wäre zu begrüßen, und zwar im Sinne einer durchaus unzweideutigen Klarstellung. Je genauer wir wissen, wo wir daran sind, um so besser, denn um so klarer übersehen wir die Verhältnisse und können uns um so weniger Illusionen hingeben. Die Maske muß möglichst überall fallen, aus welchem Grunde wir auch die Gründung einer Ortsgruppe Leipzig begrüßen, so mancherlei es hierzu dann auch zu bemerken geben wird. Hoffentlich kommt es denn auch in der nächsten Tonkünstlerversammlung des Deutschen Musikvereins zu einer wirklichen Behandlung der Frage, was in der Art zu geschehen hätte, daß in zwei scharf gefaßten Vorträgen die beiden gegensätzlichen Standpunkte vertreten werden und die Mitglieder Gelegenheit

haben, sich über die ganze Tragweite der Frage zu unterrichten und sich — in der Abstimmung — zu entscheiden. Wie stellt sich der Deutsche Musikverein zur musikalischen Internationalitätsfrage, diese Frage ist heute wichtiger, als daß man, wie so oft, auf ein neues „Genie“ hereinfällt.

In Kürze sei unsere Stellung folgendermaßen präzisiert: Solange Deutschland nicht vollständige Gleichberechtigung unter den Völkern erlangt hat, vielmehr zum Paria unter ihnen verurteilt ist, Frankreich und England nur ein Ziel kennen, Deutschland wirtschaftlich nicht mehr aufkommen zu lassen — und in dieser Grundfrage werden sie immer einig bleiben —, Frankreich im besonderen die völlige kulturelle Vernichtung Deutschlands mit allen zu Gebote stehenden Mitteln betreibt, solange dieses Verhältnis unter den Völkern Europas Deutschland gegenüber besteht, ist unsere Frage nicht nur künstlerischer, sondern auch kulturellpolitischer Natur, und kann von hier aus nur streng ablehnend beantwortet werden, und zwar zunächst aus Gründen auf Selbsterhaltung hinzielenden Stolzes. Man stelle sich einmal vor, wie der Franzose unmittelbar nach dem 70er Krieg, der nicht im geringsten seine nationale Selbständigkeit antastete, sondern ihm volle Freiheit in jeder Beziehung gestattete, sich zu einer internationalen Kunstverbrüderung gestellt hätte, so ihm Deutschland mit einer derartigen Aufforderung genaht wäre. Mit Stolz und Hohn wäre sie beantwortet worden, der besiegte Franzose mit seiner geschlossenen Kultur hätte dem siegreichen Deutschen eine Lektion erteilt, die in ihrer Art so schlagend gewesen wäre wie die preußischen Waffen. Und mit innerstem Recht! Nun braucht Frankreich auch in derartigen Fragen für uns keineswegs Maßstab zu sein, aber ich denke, Stolz ist nicht nur eine französische Eigenschaft, sondern ein „internationales“ Eigentum solcher Menschen, die ihres Wertes sich bewußt sein dürfen, weil sie einen solchen wirklich haben. Kann man zwar auf das gegenwärtige Deutschland, weder in innerer noch äußerer Beziehung, keineswegs stolz sein, so hat der Deutsche als Gesamterscheinung wie kaum ein zweiter das Recht auf Stolz, was allerdings voraussetzt, daß er sich in seinen großen Manifestationen wirklich, also auch ohne jede Überhebung und deutschtümelnde Beweihräucherung, kennt. Und wie wäre es nun gewesen, wenn von Deutschland aus die Aufforderung zu einem internationalen Zusammenschluß auf dem Gebiete zeitgenössischer Musik keineswegs mit französischem Spott und Hohn, sondern mit ruhig bestimmten Worten abgelehnt worden wäre? Wir deutschen Musiker, so hätte es geheißen, fühlen uns innig verwachsen mit unserem von euch betrogenen und geschändeten Volk, wir geben nur dem innersten Volkswillen Ausdruck, wenn wir unter den heutigen Verhältnissen jede derartige Aufforderung ablehnen. Wie sollen wir überhaupt mit gutem Gewissen unser Volk auf diesem Gebiet vertreten können, wo vielleicht unsere allerbesten heranwachsenden Talente, und zwar größtenteils durch die Schuld eurer Länder, verkümmert oder zugrunde gegangen, jedenfalls aber in ihrer Entwicklung durch die üblen wirtschaftlichen Verhältnisse gehemmt worden sind! Ein großer Teil deutscher Komponisten ist heute zum Schweigen verdammt, weil's vielfach am Nötigsten, selbst am Notenpapier fehlt. Seht unsere Musikschulen an, geht die neuen Verzeichnisse der Musikalienverleger durch, fragt sie, von wem sie überhaupt noch ver-

legen können, kurz, ihr versetzt der deutschen Musik schwerste Wunden und fordert uns zugleich auf, mit euch, die ihr euerseits von all den Nöten des deutschen Musikers, und gerade des heranwachsenden, nichts verspürt, in einen künstlerischen Wettbewerb zu treten. Das ist zum mindesten sehr naiv. Auch auf diesem Gebiete sind wir zu einem guten, vielleicht sogar entscheidenden Teile entwaffnet worden, zur Freude vor allem des grinsenden Franzosen, der nur darauf lauert, daß wir sowohl Universitäten, Musikschulen wie Konzert- und Opernstätten, eine nach der andern, schließen müssen. Erst wenn wir auch in dieser Beziehung völlig am Boden liegen, unsere Kultur vernichtet ist, fühlt er sich als Sieger, fühlt er sich sicher. Solange aber noch die Möglichkeit besteht, daß wieder einmal ein Beethoven oder Wagner entstehen und die gesamte französische Musik von Anfang bis Ende zusammenblasen könnte, sieht er sein Ziel nicht erreicht. Und wie, mit diesen Herren, die, nach außen höflich, unseren Tod im Herzen tragen, sollen wir friedlich, als wäre nichts geschehen, „Quartett" spielen? Das ist, selbst bei richtigster Einschätzung unserer Michelhaftigkeit, ein bißchen viel verlangt. Vielmehr haben wir wenigstens auf diesem Gebiet volle Willensfreiheit, musiziert also eure glorreichen Siege allein, mit Amerikanern, Indern, Marokkanern und Senegalnegern, die euch zu eurem Siege verholfen haben. Denn hättet ihr euch eurer Haut allein erwehren müssen, so wäret ihr trotz allem derart gründlich verdroschen worden, daß ihr noch heute aus keinem Auge sehen könntet. Das wißt ihr besser als wir selbst.

So haben die deutschen Herren, als sie zur Gründung einer Landessektion Deutschland aufgefordert wurden, nicht gesprochen, sowohl echter Stolz wie die Not der deutschen Musiker sind ihnen unbekannte Dinge gewesen, vielmehr griffen sie gierig nach dem internationalen Faden, an dem sie ihre ephemere Existenz zu einer blühenden Sichtbarkeit hinaufzuturnen hofften, zumal eine derartige Betätigung in der Valutazeit nicht zu verachtende Vorteile in Aussicht stellte. Indessen ist die Frage einer musikalischen Internationalität auch in künstlerischer Beziehung zu erörtern, und zwar natürlich gerade auch vom deutschen Standpunkt. Man frage sich zunächst, ist eine solche im Sinne eines Verbandes irgendwie nötig, hat nicht vielmehr künstlerische Internationalität von jeher unter den europäischen Musikvölkern bestanden, und zwar viel stärker, als sie durch künstliche Mittel jemals erreicht werden kann. Hat vor allem nicht gerade Deutschland offenen Herzens und empfänglichsten Sinnes darauf gehorcht, was und wie in anderen Ländern musiziert wurde, und zwar bis in die jüngste Zeit? Deutschland ist geradezu das Sammelbecken für sämtliche Musikkulturen gewesen, derartig mannigfaltig ist sein musikalischer Sinn organisiert, daß es ohne jede besondere Organisation wichtige ausländische Strömungen aufnehmen und verarbeiten konnte. Ein Vollblutfranzose wie Berlioz wird zuerst in Deutschland anerkannt, weil die Franzosen zu geringe Musikalität zeigten, um ihn erkennen zu können, ähnlich ist es einer Carmen gegangen, die von Deutschland aus ihren Siegeszug antrat, der Verbreitung Debussys stand in Deutschland nichts im Wege als sein eigenes, zu dünnflüssiges Wesen, und daß die slawische (russische und tschechische), italienische und nordische Musik in ihren bedeutenden Erscheinungen geradezu Heimatrecht in Deutschland besitzt, daran braucht nur erinnert zu werden. Heute soll

nun gerade bei uns selbst für solche ausländische Erscheinungen, die noch nicht einmal im eigenen Lande ihre Durchschlagskraft bewiesen haben, Propaganda gemacht werden, bereitwilligst reicht man durch Gründung von Ortsgruppen die Hand, während man vom Wirken einer Pariser Ortsgruppe noch nichts gehört hat, wie die Franzosen dieser ganzen Gründung eher mit Spott als Interesse gegenüberstehen. Kaum, daß die französischen Musikzeitungen das Salzburger Musikfest einigermaßen besprachen. Der Dumme ist auf internationalem Gebiet immer der Deutsche. Er geht, so nicht die Befriedigung von Eitelkeit einzelner Gernegroße im Spiele steht, mit Ernst an seine Aufgabe, er bringt, wie dies die Sozialdemokratie zeigt, alle Opfer, entwaffnet sich sogar im Hinblick auf einen hundertfach verlogenen Weltfrieden bis aufs Hemd, streut seinen eigenen Landsleuten Sand in die Augen, der sich nachträglich obendrein in Pfeffer verwandelt, tut, wie gesagt, alles, um sich das Lob seiner ihn innerlich verlachenden und verachtenden Genossen zu erringen. Diesen fällt's nicht im Schlafe ein, in gleicher Art vorzugehen. Man sehe einmal, was an neuer deutscher Musik im Ausland zur Aufführung gelangt. Außer Schönberg in letzter Zeit etwas Hindemith, mit Reger hat man's kaum ernstlich probiert. Dagegen ist Deutschland schon heute ein Abladeort teilweise subalternster ausländischer Musik geworden, und nun soll diese Invasion auch noch mit deutschen Mitteln organisiert werden. Etwas wahrhaft Bedeutendes und Tüchtiges aus dem Ausland sei uns jederzeit willkommen, und komme es selbst aus Frankreich, den kommenden französischen oder belgischen Beethoven wollen wir sogar mit Trompeten empfangen. Daß es aber einer internationalen Organisation bedürfte, um auf ihn aufmerksam zu werden, das glaubt denn doch wohl der schwächste Kopf in Deutschland nicht. Haben die Italiener, Franzosen, Slawen oder Engländer wirklich wieder einmal einen Komponisten, der aus dem Genieland kommt, aufzuweisen, so werden sie heute, wo man nach Genies so sehnsüchtig ausblickt wie einst die Griechen nach dem Meer, zuerst dahinterkommen, und von einem zehntelst Beethoven würde ein Lärm gemacht, daß über die ganze Welt die Radiofunken sprühten. Mit halbschüriger, zweifelhafter ausländischer Musik sind wir aber während der letzten Jahre durch die Valutakonzerte derart reichlich bombardiert worden, daß wir denn doch allen Anlaß haben, an unsere eigenen Komponisten zuerst zu denken. Aber nein, die ausländische Musik muß auch noch mit deutschem Gelde in Deutschland unterstützt werden, die deutschen Komponisten aber, „laß sie betteln gehen, wenn sie hungrig sind!" Etwa in dieser Weise fassen in Deutschland gewisse Kreise die „Internationale" auf. Und der Ausländer! Er lacht über den dummen Deutschen.

Können wir uns aber heute die musikalische Internationale im Hinblick auf unser eigenstes Selbst leisten? Ich denke, wenn ein Volk es nötig hat, Einkehr zu halten, in stiller Hingabe auf seine vielleicht doch noch vorhandene, aber tief verschüttete innerste Seele zu lauschen, so ist es das deutsche. Wir haben außerordentlich viel mit und an uns zu tun, und das Beste an unserer ganzen Zeit besteht darin, daß dies jeder mit offenem und klarem Blick auch einsehen gelernt hat, selbst wenn er früher zu den Lobrednern unserer Zeit gehörte. Unsere Seele ist dezentriert, locker und fadenscheinig geworden, und es kommt in ent-

scheidendem Maße darauf an, sie zu konzentrieren, zu füllen, stärken, zu verdichten. Musiziert der Deutsche nicht aus einer derartigen Seele, so hat er sein bestes Teil dahin, und der Ausländer trägt den Sieg über ihn davon. Wir lauschen aber nicht, noch verdichten wir unsere noch vorhandenen Seelenkräfte, wenn wir nichts Eiligeres zu tun haben, als darauf zu horchen und zu sehen, wie der gegenwärtige Ausländer musikalisch sich räuspert und spuckt. Wie wir wieder zu einer Verdichtung unserer Seelenkräfte gelangen können, das auszuführen gehört nicht in diesen Zusammenhang, ein internationales Hinhorchen aber zu allem hin im besonderen zu pflegen, ihm einen bestimmenden Einfluß im deutschen Musikleben einzuräumen, das gehört heute zum Schädlichsten, was wir tun können.

Und glaubt man etwa, daß selbst die großzügigste Pflege internationaler künstlerischer Beziehungen kommenden Falles auch nur im minimalsten Sinn verhinderte, daß sich die Völker nicht in die Haare gerieten? Wir hatten ein dichtes Netz internationaler geistiger Beziehungen vor dem Kriege, als er ausbrach, existierten sie für kein einziges Volk, und nicht einmal das konnten sie im geringsten verhindern, daß man die Deutschen zu „Barbaren" degradierte. Was die sämtlichen feindlichen Völker bis in Kreise, die täglich ihren Beethoven spielten, pflichteifrigst glaubten. Mit derartigen pazifistischen Ammenmärchen sollte man doch wenigstens heute, unmittelbar nach dem Kriege, nicht anrücken. Man singt: Seid umschlungen Millionen, und zu gleicher Zeit schießen Millionen aufeinander.

Doch genug hiervon; kommen wir lieber endlich einmal auf die vollzogene Gründung der Ortsgruppe Leipzig dieser Gesellschaft zu sprechen, wobei es uns allerdings so geht wie Mephisto, der endlich des trocknen Tons satt war. „Hätte es eigentlich nicht für möglich gehalten," sagte ein Musiker zu mir, „daß man sich in Leipzig zu einer derartigen Narretei hergeben würde; aber —"

„Nun ja, aber?" — „Ja, aber" — wir lachten beide — „aber das Ganze", fuhr er endlich fort, „ist nichts als eine Gründung von Aber." — „Dacht' ich's doch", versetzte ich unschuldig. „Der rührige Mann kommt aber", sprach er weiter, „mit seinen Propagandaarbeiten immer ein bißchen zu spät; die Hauptkonjunktur für die musikalische Internationale ist bereits vorüber." — „Hm, so wär's also ähnlich wie vor zwei Jahren, als er urplötzlich, und auf eine höchst geheimnisvolle Weise, für Schreker eintrat, obwohl er bis dahin fast nur Worte des Hohns für ihn übrig gehabt hatte. Denn just damals war Schrekers irrlichternder Stern bereits im Sinken. Aber wie meinen Sie das mit der Konjunktur?" — „Nun, das ist doch einfach; seit wir das ‚beste Geld' der Welt haben, dabei am teuersten leben, ist der kunstbummelnde Ausländer aus Deutschland verschwunden und sein geheucheltes Interesse für deutsche neue Musik gesunken. Seine eigenen Künstler kann er nicht mehr hierher schicken." — „So ganz klar ist mir die Sache noch nicht, zumal für einen internationalen Hokuspokus in Deutschland immer Geld vorhanden ist. Ich ließ mir auch erzählen, daß die hiesige Ortsgruppe bereits sehr gut finanziert sei. Sie dürfte vielleicht blühen und das Konservatorium unterdessen zugrunde gehen. Unsere sächsischen Musiker schicken wir dann auf internationale Kosten auf ausländische Musikschulen! Mit Ihrer verpaßten Konjunktur dürften Sie übrigens in anderer Beziehung recht haben. Die anderen Völker arbeiten jetzt stark national, das Internationale ist für sie fast nebensächlich. Gerade die Italiener, von denen am ehesten etwas zu erhoffen ist, vertiefen sich sehr stark in ihre eigene Vergangenheit, um wieder einmal frisch gekräftigt antreten zu können. Dabei ist man vernünftig genug, um zu wissen, daß das nicht so rasch geht. In Deutschland weiß man's freilich anders, da muß jetzt alles schnell gehen." — „Stimmt leider," sagte der Musiker, „es

war auch allzu drollig in dem ersten Aufruf zu lesen, daß die Internationale eine schnellere Verbreitung zeitgenössischer Musik ermöglichen solle. Schlechte Ware muß man freilich schnell an den Mann bringen, während Dauerware den Käufer ruhig erwartet. Wie aber all diese Schnellmacherei nach dem 19. Jahrhundert riecht! Schon damals konnte es den damaligen ‚Neuen' nicht rasch genug gehen, weshalb man Vereine zur schnelleren Beförderung ins Jenseits gründete. Lustig ist aber, daß just, die sich heute als die Modernsten aufspielen, ganz antiquarische Nummern sind und ihre Weisheit aus vergilbten Anschauungen beziehen. Der beste Wortwitz bleibt doch immer der, daß man das Wort modern nur auf der ersten Silbe zu betonen braucht und man dann gleich die Kehrseite der Medaille hat. Es leben die Módernen." — Wir lachten, und da sich bei einer Kreuzung unsere Wege trennten, zog jeder seine Straße. Plötzlich drehte er sich noch einmal um und rief: „Hallo! Haben Sie übrigens die Liste der Vorstandsherren durchgegangen? Geben Sie mal acht, der Kippenberg, der Mann vom Inselverlag, gründet noch eine Musikzeitschrift für modernste Musikpflege mit Dr. Aber als Redakteur! Da ist's dann aber um Sie geschehen!" — „Bravo, bravissimo!" rief ich zurück, „da wär's doch wenigstens so lange eine Freude zu leben, als dieser wieder erstehende ‚Melos' sein atonales Liedlein pfeift. Übrigens die Ausstattung, pikfein! Werden uns also sofort begraben lassen. Auf Wiedersehn!"

Ein anderes Gespräch. Nachdem ich einer jüngeren, sehr hübschen Künstlerin das Allgemeine erklärt hatte, fuhr sie plötzlich heraus: „Ja, das mag alles ganz hübsch und gut sein, kümmert mich aber nicht sehr viel. Wie kommt es aber, daß ein so großer Mann wie Furtwängler den Vorsitz einer derartigen Gesellschaft übernimmt? Ist er nicht unser deutschester Dirigent, und wie, trägt er nicht das Evangelium der deutschen Musik in alle Lande? Wie steht's denn damit, Sie — Nörgler an allem Großen?" Das sagte sie so reizend, daß ich noch nie auf einen Titel stolzer gewesen bin; zuerst wollte ich auch witzig antworten, setzte aber eine ziemlich ernste Miene auf: „Wir wollen es einem Furtwängler nicht verübeln, wenn er sich zu seinem deutschen Dirigententum scheinbar in Widerspruch setzt, nur dürfen wir nicht außer acht lassen, daß auf diesem Gebiet die berühmten ausübenden Künstler nicht so fest angefaßt werden dürfen, was natürlich bildlich gemeint ist. Ihr Ruf gründet sich zu einem guten Teil gerade auf ihre Internationalität, die auch deshalb erstrebt und weiterhin gepflegt sein will. Da nun ihr internationaler Ruf gewissermaßen zu ihrer Existenz gehört, braucht man sich über ihre Propagierung internationaler Beziehungen nicht zu wundern, so wenig, als daß sie im Ausland vor allem deutsche Musik, und zwar die beste, die wir haben, aufführen." — „Was soll diese Zweideutigkeit," klang's ziemlich kampflustig; „das ist doch gerade das Schöne, daß sie unsere deutsche Musik im Ausland spielen und keine ausländische; sie machen keine Konzessionen!" — „Sie sind ein Engel, aber kein ahnungsvoller," sagte ich lachend. „Was kann denn der deutsche Dirigent Besseres im Ausland dirigieren als unsere großen Meister, auf deren Wiedergabe sich gerade seine Berühmtheit gründet? Mit ihnen, und zwar den allerbekanntesten Reisedirigentenwerken, haben sie ihre größten Erfolge. Es fällt ihnen gar nicht ein, weniger bekannte Werke zu bringen, sie sind nur Pioniere des Bekanntesten, und gar für neueste deutsche Musik einzutreten, kommt überhaupt nicht in Frage. Erstens will man derartiges nicht, dann aber setzte es umständliche Proben voraus, vor allem aber kann sich ein Dirigent in diesem Fall gar nicht wirklich recht auszeichnen, und das ist doch Zweck der Übung. Denn die moderne Musik ist ein bißchen sehr maschineller Art, und läuft nun die Maschine einigermaßen ordnungsgemäß, so kann ein Dirigent nicht viel von sich dazu tun, abgesehen davon, daß es niemand merkt. Nur bei ausgeprägt geistiger Ausdrucksmusik kann ein produktiver Dirigent sein eigentliches Wesen geltend machen. Daß übrigens ein Beethoven usw. des Eintretens durch deutsche Dirigenten bedarf, dazu schütteln selbst Ihre Locken ihren Kopf! Also kurz und gut: Was

berühmte Dirigenten wie Furtwängler mit besten deutschen Werken im Ausland erworben haben, zahlen sie zu Hause ordnungsgemäß in internationaler Währung zurück, die Währung ebenfalls bildlich genommen." — „Sie sind ein Scheusal", sagte sie mit einem trotzenden Fußstampfer. „Und in die Ortsgruppe trete ich nun erst recht ein." Sprach's und lief mir weg. Glücklicher Furtwängler, armer Heuß!

Anders verlief ein Gespräch mit einem Organisten, der wenige Tage nach Erscheinen der Anzeige die Redaktion förmlich stürmte, ein cholerischer, nicht immer sehr angenehmer Mensch. „Sie haben's gelesen, mit der Ortsgruppe Leipzig der internationalen Musikgesellschaft! Was sagen Sie aber dazu, daß ein Karl Straube sich in den Vorstand einer derartigen Gesellschaft wählen läßt, er, der an Bachs Stelle sitzt, der beste Freund unseres Max Reger war, der diese impotenten Atonaliker mit seinen besten und derbsten Witzen bedacht hätte, wenn er noch lebte! Eher hätte ich gedacht, das Thomaskirchendach stürze zusammen, als daß dies möglich wäre." — „Pst, pst," sagte ich beruhigend, „Sie vergessen, daß wir im freiesten Land leben, das Gott in seiner schier unbegreiflichen Güte geschaffen, jeder also das Recht der freien Meinungsäußerung hat." — „Aber nicht der freien Betätigung", sagte er nicht ohne Schärfe. — „Warum nicht, wenn sich's um nichts Staatsgefährliches handelt?" — „Staatsgefährliches natürlich nicht, aber Kunstgefährliches", fuhr er unbeirrt fort. „Ich merke übrigens, daß Sie Straube verteidigen wollen, weil Sie mit ihm befreundet sind. Wir kennen uns ebenfalls sehr gut, das darf aber doch bei derartigen Fragen, wenn's uns wirklich um die Sache zu tun ist, keine Rolle spielen. Sehen Sie, wie sollen wir sächsischen Organisten und Kantoren uns nun zu Straube, zu dem wir derart emporgeblickt, stellen? Wenn wir Organisten auch keine große Rolle in der deutschen Musik mehr spielen, so kommen wir uns trotzdem als die bodenständigsten deutschen Musiker vor, und niemand hat uns in den letzten Jahrzehnten stärkere Impulse gegeben als Reger und auch Straube. Diese Neuen aber, vor deren Foxtrotbegeisterung nicht einmal mehr unsere Choräle sicher sind, und die einem so rohen Musiker wie diesem Strawinsky nachlaufen, als wär's ein Rattenfänger und sie blöde Kinder, diese Neuen" — fuhr er immer erregter fort —, „die höhnisch über Reger grinsen und sogar so frech geworden sind, alle frühere Musik für eine Verirrung anzusehen, sie am liebsten auch totschlügen, wenn sie nur könnten, diese internationalen Neuen sind eine Verneinung alles dessen, was bis dahin als echt und wahr galt. Und für diese nimmt ein Straube offen Partei, so daß manche meiner Kollegen nicht mehr wissen, was sie von all dem halten sollen. Was haben wir Kirchenmusiker von dieser neuen Musik zu erwarten, von Komponisten, die in einem höllischen Chaos ihr teuflisches Heil erblicken?" Die Leidenschaft des Mannes war zu echt, als daß ich ihr auf irgendwelche leichte Weise hätte begegnen können. So sagte ich ruhig: „Meiner Ansicht nach überschätzen Sie Bedeutung und Werbekraft der neuen Musik ganz ungemein, was ja schon daraus ersichtlich ist, daß ältere Musik noch nie in einem derartigen Maße im Vordringen begriffen war als gerade heute. Ich bin auch, wie Sie wissen, der letzte, der dem Treiben der modernen Weltbeglücker tatenlos zusähe. Sie dürfen übrigens auch sicher sein, daß, je mehr sie sich mausern, sie mit den Elementen der früheren Musik arbeiten werden und sich jetzt schon auf die Zeit freuen, wo ihnen Melodien in den Sinn kommen, die für sich selbst sprechen. Die Pflege internationaler Musikbestrebungen organisatorisch zu betreiben, halte ich, das sage ich ganz offen, zur Zeit für ein Vergehen am deutschen Volke und an der deutschen Musik, und daß sie ein Karl Straube unterstützt, war auch für mich das Verwunderliche an der Gründung. Das beste wird sein, Sie fragen ihn selbst; er ist ein Mann, der selbst für eine eigentümlichste Auffassung seine Gründe hat. Vor allem aber, mutig in die Zukunft geschaut und den Sternen unsrer großen Meister vertraut. Es muß auch für uns wieder eine Zeit kommen, in der die Sonne Homers leuchtet. Glauben Sie mir,

der internationale Nebel wird zerstreut werden, sobald der Deutsche sich wieder auf seinem eigenen Boden zurechtzufinden beginnt. Einige Fortschritte haben wir bereits gemacht und für weitere wird vor allem Frankreich sorgen. Schon heute erkläre ich die Gründung einer derartigen Ortsgruppe in einer Stadt wie Leipzig für einen Anachronismus.“ Der erregte Mann war ruhiger geworden, versprach meinem Rat zu folgen und verabschiedete sich mit einem kräftigen Organistenhändedruck.

Zum Schluß muß ich noch ein Gespräch wiedergeben, das in gewissem Sinne als die wichtigste der mancherlei Unterhaltungen über diese Frage zu gelten hat. Es wurden mir drei Herren zugleich gemeldet, die sich als die Deputation einer nationalen Vereinigung vorstellten. „Wir sind zu Ihnen gekommen,“ fing der Wortführer an, „um in folgender Angelegenheit Ihre Ansicht zu hören. Wie Sie natürlich wissen, ist hier in Leipzig eine Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik gegründet worden, und zwar, wie uns mitgeteilt wird, in erster Linie durch die Initiative des Musikkritikers der Leipziger Neuesten Nachrichten, des Herrn Dr. Adolf Aber. Wir wissen nicht, ob Sie die betreffende Zeitung auch in Ihrem politischen Teil verfolgen und haben deshalb eine ganze Anzahl einzelner Nummern mitgebracht, aus denen Sie ersehen können, daß die Zeitung in ausgesprochenster Weise gegen internationale Bestrebungen in Deutschland zu Felde zieht. Wir möchten nun zunächst über den allgemeinen Charakter dieser Gesellschaft näher unterrichtet werden, ferner aber ein Sachverständigenurteil gerade auch von Ihnen darüber haben, ob es sich mit deutschem Wesen vereinbaren läßt, wenn eine Zeitung in einer Frage wie dieser in Kunst und Politik gegensätzliche Anschauungen vertritt. Nicht nur wir, sondern auch viele andere sind dadurch in stärkstem Grade verwirrt worden.“ Ich klärte die Herren über das Allgemeine auf und fuhr dann fort: „Was die zweite Frage betrifft, so dürfen Sie zunächst nicht außer acht lassen, daß die Leipziger Neuesten Nachrichten die Anzeige über die Gründung der Ortsgruppe ohne jeden redaktionellen Hinweis gebracht, also sich weder für sie noch gegen sie erklärt haben. Eine Information für ihre Leser.“ Die Herren waren zunächst etwas betroffen, der dritte faßte sich aber rasch und sprach: „Das wäre ja noch schöner gewesen, wenn die Ortsgruppe mit einem redaktionellen Hymnus begrüßt worden wäre. Auch dem stumpfesten Leser wäre in diesem Falle die Diskrepanz aufgefallen. Gerade dadurch, daß die Zeitung ihre Leser scheinbar völlig im unklaren über ihre Stellung läßt, nicht, wie erwartet werden müßte, sich gegen die Gründung wendet, scheint sie uns anzuzeigen, daß sie sich ihrer Doppelstellung wohl bewußt ist, wozu auch gehört, daß die Anzeige nicht im eigentlichen Feuilleton gebracht wurde. Da einige der bekanntesten Persönlichkeiten Leipzigs sich am Vorstand beteiligten, mitten unter den Mitgliedern desselben auch der Name eines ihrer ersten Kunstkritiker sich findet, so wäre die Anzeige sicher sogar an der Spitze des Feuilletons erfolgt, hätte es sich um eine Gründung gehandelt, die mit der Haltung des Hauptteiles der Zeitung übereinstimmt, ja, nur nicht widerspräche. Eine Antwort auf unsere Frage haben Sie also noch nicht gegeben.“ Der Logik dieser Beweisführung ließ sich nicht viel entgegensetzen, der betreffende Herr hatte auch noch kaum ausgesprochen, als der erste wieder das Wort ergriff und sagte: „Sehen Sie, wir gehören einer Vereinigung an, die für Reinlichhaltung ihrer wohl erwogenen Grundsätze eintritt, weil wir der Überzeugung sind, daß alle Kompromißwirtschaft gerade in geistigen Fragen uns immer mehr in den Sumpf führt. Wir sind in unseren Anschauungen durchaus nicht eng, wovon Sie sich selbst überzeugen können, wenn Sie — wozu wir Sie herzlich einladen — einen unserer Diskussionsabende besuchen. Unser Wahlspruch heißt aber: ‚Hier stehe ich, ich kann nicht anders!‘, durch welches in die Tat umgesetzte Wort ein Luther nicht nur Deutschland, sondern ganz Europa die Freiheit des Geistes erkämpft hat. Wir müssen nun gerade auch in der betreffenden Frage zur Klarheit gelangen, da sich manche unserer Mitglieder mit künstlerischen Fragen sehr beschäftigen. Haben Sie also die Freundlichkeit, sich zu der Frage zu erklären.“

„Nun, dann hören Sie folgendes," antwortete ich. „Die Angelegenheit hängt, soweit ich sie zu erkennen vermag, mit der Personenfrage zusammen, so wenig sich eine solche von der Gesamthaltung heutiger Tageszeitungen trennen läßt. Sie dürfen nicht glauben, daß der von Ihnen festgestellte Gegensatz nur an der genannten Zeitung sich nachweisen läßt. Ich könnte Ihnen etliche große Tageszeitungen nennen, an denen sich, wenn auch nicht so kraß, ähnliche Verhältnisse herausgebildet haben. Teilweise — ich sage teilweise — hängt dies damit zusammen, daß gerade in Deutschland vielfach noch die Meinung herrscht, Kunst und Staatsfragen hätten nichts miteinander zu tun. Über und unter dem Strich seien zwei getrennte Reiche, weshalb sich der Politiker um das ‚Unter' nicht kümmert oder es nur als Privatmann etwa zur Unterhaltung liest, für den Kunstschriftsteller existiert aber der politische Leitartikel überhaupt kaum, so genau er natürlich über die politische Haltung seines Blattes Bescheid weiß. Diese künstliche Trennung von Kunst und Leben ist ein echtes Produkt der Romantik und hat vor allem der Kunst überaus geschadet, die sich als eine isolierte Erscheinung im Leben des Volkes vorkommen mußte. Die Verhältnisse haben sich aber durch den Krieg und seine Folgen bereits etwas geändert, weil man denn doch oft allzu nachdrücklich an den Zusammenhang der beiden Gebiete erinnert wurde. Um lediglich unsere Frage ins Auge zu fassen, so verwirft ein gesunder, auf deutschem Boden stehender Realpolitiker zur Zeit alle künstlich organisierte Internationalität, soweit sie sich nicht als selbstverständliche Voraussetzung internationalen Verkehrs herausstellt und längstens wieder aufgenommen ist, aus ähnlichen Gründen, wie ich sie bereits auseinandersetzte und denen er weitere wird hinzufügen können. Natürlich fehlen ihm meistens die näheren Einblicke in die künstlerischen Verhältnisse, dieser und jener wird sich vielleicht auch durch den Hinweis, daß ja gerade die Musik die internationalste Kunst sei und deshalb die bewußte Pflege dieser ihrer besonderen Eigenschaft in ihr begründet liege, verwirren lassen. Ein schärferer Kopf wird aber gerade das Gegenteil folgern, da ja einem internationalen Austausch wichtiger Musikwerke nie etwas im Wege gestanden habe. Ohne Zweifel: die ganz verschiedene Behandlung der internationalen Frage in den beiden Teilen einer Zeitung ist heute einem Politiker an einer für Deutschtum eintretenden Zeitung ein Dorn im Auge; seine Arbeit auf diesem Gebiet wird ihm zu einem nicht geringen Teil illusorisch gemacht.

Wenn nun trotzdem eine Zeitung diese Diskrepanz in Kauf nimmt, so hat sie hierfür natürlich ihre besonderen Gründe. Wir wollen uns keinen Illusionen darüber hingeben, daß auch das eigentliche Feuilleton mit seiner Kunstkritik den meisten Lesern nur zur Unterhaltung und gesellschaftlichen Orientierung in den Kunstfragen des Tages dient, niemals aber zu einer charaktervollen, auch nur halbwegs einheitlichen Kunsterziehung. Daher die oft geradezu erschreckende Fremdheit der Leute tieferen Kunstfragen gegenüber. Nur deshalb kann es eine große Zeitung auch wagen, wichtige allgemeine Fragen über dem Strich in diesem, unter dem Strich im gegenteiligen Sinne behandeln zu lassen; man rechnet damit, daß es die meisten Leute gar nicht merken. Natürlich ist nun aber eine derartige Diskrepanz nicht beabsichtigt, sie wird von den maßgebenden Zeitungsinstanzen nur dann in Kauf genommen, wenn die betreffenden Kunstkritiker ihr Metier im Sinne des heutigen Feuilletons vorzüglich verstehen und sich durch diese oder jene Eigenschaften gewissermaßen unentbehrlich gemacht haben. Man darf nie vergessen, daß eine Zeitung vor allem auch ein geschäftliches Unternehmen ist, diejenige Zeitung die gelesenste sein wird, die den Instinkten einer breiten Öffentlichkeit — und es brauchen diese nicht nur niederer Art zu sein — sich am besten anzupassen und für deren Befriedigung die geeigneten Mitarbeiter zu finden vermag. Die in diesem Sinne Fähigsten sind dann auch die Unentbehrlichsten! Wenn Sie mich gefragt haben, ob es sich mit deutschem Wesen vertrage, wenn eine Zeitung in Politik und Kunst in wichtigen Fragen gegensätzliche Anschauungen vertrete, so kann die Antwort natürlich nur heißen, mit deutschem Wesen nicht, aber mit dem der heu-

tigen deutschen Zeitungen. Ich sehe übrigens kein absolutes Hindernis ein, daß wenigstens die gröbsten Mißstände, die sich durch das heutige Zeitungssystem ergeben, nicht abgestellt werden können, sei es in dieser oder jener Art. Zu bemerken gäbe es darüber natürlich noch eine Menge. Indessen genug, meine Zeit ist eben abgelaufen; ich muß zur Bahn."

Wir verabschiedeten uns freundlich, und als ich versprach, einmal einen der Diskussionsabende zu besuchen, fragte mich noch der eine der drei Herren: „Und nun, wie werden Sie es in Ihrer Zeitschrift halten? Nehmen Sie zu der Frage der Gründung Stellung oder machen Sie es wie die Leipziger Neuesten Nachrichten?" — „Sie können sich, meine Herren, darauf verlassen, ich werde stumm sein wie ein Fisch."

Die Führung der melodischen Linie in Beethovens C-Moll-Sinfonie / Von Dr. Georg Göhler, Altenburg

Die größten Kunstwerke sind die unergründlichsten und zugleich die einfachsten Dinge. Bei allem Komplizierten und Gekünstelten bekommt man, wenn man die nötigen Kniffe weiß, die Art der Zusammensetzung und Mache heraus. Alles Einfache dagegen ist wie die Natur in seinen letzten Urgründen ein ewiges Rätsel, eben weil es nicht gemacht, sondern geworden ist. „Genitum, non factum", sagt das Credo des Messetextes.

Eines der berühmtesten Beispiele für diese Unerschöpflichkeit und Einfachheit großer Kunstwerke ist in der Musik Beethovens C-Moll-Sinfonie. Millionen von Musikfreunden in der ganzen Welt sehen in ihr den vollendetsten künstlerischen Ausdruck des in allen Künsten immer wieder behandelten Themas: „Durch Nacht zum Licht!" Tausende und aber Tausende von Künstlern haben sich in das Werk versenkt, um es zur Bereicherung des eigenen Menschen oder zur künstlerischen Wiedergabe möglichst vollkommen zu erfassen.

Und wie unglaublich einfach sind die musikalischen Ausdrucksmittel, die Beethoven anwendet! Die meisten Musiker und Musikfreunde sehen als das wesentlichste den Gegensatz von Dur und Moll an. Es scheint mir bisher in der Literatur über die Sinfonie noch nicht eingehend dargestellt zu sein, daß zu diesem Ausdrucksmittel, das harmonischer Natur ist, noch ein melodisches kommt, das mindestens die gleiche Wichtigkeit und Wirkung hat.

Die Bewegungsrichtung spielt bei musikalischen Kunstwerken, die noch naturgeboren und nicht Schreibtischfabrikate sind, eine bisher viel zu wenig beachtete Rolle, in Beethovens 5. Sinfonie mindestens die gleiche wie der Wechsel von Dur und Moll.

Man zitiert für das Hauptmotiv des ersten Satzes gern Beethovens Ausspruch: „So klopft das Schicksal an die Pforte!" Wie es so oft, ja meistens zu gehen pflegt, wenn Musiker ihre eigenen Tondichtungen mit Worten zu erläutern versuchen, ist dieser Ausspruch Beethovens zur Deutung dieses Hauptmotivs durchaus ungenügend. Das Wesentliche verschweigt er.

Wenn im „Fidelio" im ersten Duett an das Tor gepocht wird, so wird der gleiche Ton mehrmals wiederholt. Das ist der entsprechende, unzweideutige Ausdruck für Klopfen. Im Hauptmotiv der C-Moll-Sinfonie aber ist das Ausschlaggebende nicht die dreimalige Wiederholung eines Tones, sondern der danach folgende, eine Terz tiefer liegende Ton.

Von diesem, d. h. von dem abwärtsgehenden Terzenschritt und der Wucht des ausgehaltenen tiefen Tones geht die Ausdruckswirkung aus.

Das Schicksal klopft nicht, es schlägt den Menschen zu Boden!

Dieses Niederschlagen, Unterdrücken, Zubodenwerfen ist in dem ganzen Satz mit dem unendlich einfachen Mittel dieses abwärtsschlagenden Motivs ausgedrückt. Auf der urelementaren Kraft, die von dem immer wiederholten, abwärts gerichteten Intervall ausgeht, beruht letzten Endes die niederschmetternde Wirkung dieses ersten Satzes.

Alle Versuche des Menschen, sich keuchend (z. B. Takt 33—43) emporzuarbeiten, werden grausam zu Boden geschmettert (Takt 44—56), so daß an Stelle des 2. Themas triumphierend eine Überbietung des Hauptmotivs einsetzen kann. Während dieses

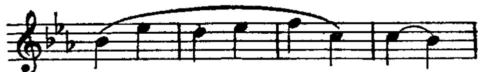


nur mit einem Terzschritt arbeitet, haben wir jetzt 2 Quintenschritte abwärts nacheinander.

So setzt das Schicksal dem Menschen den Fuß auf den Nacken:



und drückt ihn fest zu Boden (das ausgehaltene tiefe b), während der Mensch um Gnade bittet:



stöhnend bis zum hohen b sich hinaufwindet, von dem er wieder hinabgestoßen wird durch das Schicksal, das am Schluß des ersten Teiles als Triumphator dasteht.

Als Gegensatz dazu (in den ersten 4 Takten des zweiten Teiles) der zu Boden gestreckte Mensch, dessen zwiespältigen Seelenzustand wir im folgenden Teile der Durchführung erleben.

Soll er sich demütigen?:

 (Abwärtsbewegung).

Soll er sich auflehnen?:

 (Aufwärtsbewegung).

Zwei Seelen wohnen, ach, in seiner Brust, von Beethoven mit den einfachsten Mitteln gleichzeitig aufgezeigt. Des zwiespältigen Menschen lacht höhnisch das Schicksal und tritt ihn mit seinen Quintenschritten zweimal erneut zu Boden.

Als es ihm das dritte Mal diese grausamen Fußtritte versetzt, wagt der Mensch, sich aufzulehnen.

Ich deute mir wenigstens so die Stelle, deren Rhythmus schon vielen Musikern Kopfzerbrechen gemacht hat. Es ist bekannt, daß man bei der Zusammenfassung von je 4 Takten hier an eine Klippe, an eine Verschiebung des Schwerpunktes kommt. Eine solche Verschiebung ist bei

einem Denker wie Beethoven keine Spielerei, keine Willkür, sondern hat ihre inneren Gründe, dient einer bestimmten Absicht musikalischen Ausdrucks.

Wer die Stelle mit unseren Augen betrachtet, d. h. auf die Bewegungsrichtung achtet, wird erkennen, daß, nachdem zweimal der zweifache Quintenschritt des Schicksals erklungen war, bei der dritten Wiederholung dieses Motivs die zweite Quinte wegbleibt. Eine allmähliche Aufwärtsbewegung setzt ein, die sich aber allmählich mit einem Diminuendo verbindet. Der Mensch will dem Druck, den das Schicksal auf ihn ausübt, entgegenarbeiten, aber — die Kräfte verlassen ihn, so daß ihn das Schicksal wieder mit furchtbarer Gewalt zu Boden schmettern kann.

Die Stelle gewinnt einen ganz ungeahnt dramatischen Charakter, wenn man die Verschiebung des Schwerpunktes deutlich betont und das Gleichgewicht erst nach längerem Schwanken eintreten läßt. Ich akzentuiere die Stelle folgendermaßen:



d. h. ich unterbreche erst zur Kennzeichnung der Auflehnung den viertaktigen Rhythmus ganz auffällig durch den Akzent im fünften Takte dieses Beispiels, lasse den Gegenrhythmus noch einmal stark betonen, dann aber den neuen Schwerpunkt die Oberhand gewinnen, um so die richtige Schwerpunktverteilung für die folgenden Takte zu gewinnen, in denen stets die obere Note den Schwerpunkt haben muß.

Diese Stelle ist der Höhepunkt der Durchführung. Den Menschen, der sich emporarbeiten und vom Druck des Schicksals befreien wollte, verlassen die Kräfte, das Schicksal holt zu neuen Schlägen aus. Mit wahrhaft diabolischer Freude wird achtmal der Schritt as-f wiederholt, bis die Reprise triumphierend einsetzt.

Nur ein mattes Aufrichten in der Oboe, die mit ihrer Kadenz wieder erschöpft zurücksinkt, dann verläuft die Reprise wie der erste Teil.

Die Koda setzt sieghaft mit einem festgehaltenen C ein. Es ist nicht mehr nötig, den Menschen niederzuschlagen, er liegt am Boden. Zwischen den beiden hohnlachenden Akkorden f-as-des und fis-a-c-es wirkt das im piano nach oben (f-as) gewendete Motiv wie ein schüchternes Emporheben des Kopfes, und man möchte fast versucht sein, bei dem folgenden, auch nach oben gerichteten c-es die Vorschrift piano zu wiederholen, um dann desto wuchtiger die folgende Umbildung der zwei abwärts gerichteten Quintenschritte in zwei Terzenschritte g-es-f-d als erneute Schicksalsschläge herauszuholen, über die die ersten und zweiten Geigen in Achtelläufen aufseufzen.

Die stärksten Anläufe, aus der Nacht sich emporzuringen, kommen aber erst jetzt mit dem Motiv

sf *sf* *sfz* *usw.*

Doch immer wieder sinkt die Linie zurück, und die furchtbaren Schläge des Schicksals: g-es, f-d sausen noch einmal mit aller Wucht hernieder.

Die schöne Linie (g-es, as-g, es-c), mit der gleich im Anfang des Satzes das Aufseufzen der Menschen unter dem Drucke des Schicksals ausgedrückt wurde, wird jetzt durch Fagott, Klarinette und Oboe noch besonders deutlich gemacht. Ein erschütterndes Bild der Ohnmacht gegenüber dem gewaltigen Schicksal, das am Schlusse noch einmal mit wuchtigen Schlägen triumphiert.

So wird in dem ganzen Satz einfach durch den Gegensatz von abwärts und aufwärts gerichteter Linienführung ein Schicksalsgemälde von ungeheurer Wirkung geschaffen.

Daß der zweite Satz in eine ganz andere Gefühlswelt führt, daran ist nicht nur der Gegensatz der Tonarten, der Eintritt des milden As-Dur-Klanges schuld, sondern in noch viel höherem Grade die umgekehrte, die aufwärts gerichtete Linienführung. Der ganze Satz ist ein Bild der Hoffnung, die nach Sternen blickt. Man zeichne sich einmal die Wellenlinie der ersten 7 Takte bis zu dem hohen es. Alles drängt darauf hin, und der letzte Anstieg as-c-es wird zur freudigen Vergewisserung der Hoffnung noch zweimal wiederholt, ehe die Linie zum as zurücksinkt. Denn der ganze Satz bringt noch keine Erfüllung, sondern nur Hoffnung. Es ist kein triumphierender Aufstieg bis zur Oktave des Grundtons, sondern ein gläubig vertrauender Aufschwung bis zur Quinte.

Dieses Emporstreben beherrscht den ganzen Satz, dessen Grundstimmungen Hoffen, Verzagen, feste Zuversicht sind. Mit wie verblüffend einfachen Mitteln Beethoven Seelengemälde entwirft, zeigen die Takte, in denen er diese drei Stimmungen unmittelbar aufeinanderfolgen läßt.



In den ersten 4 Takten zarte Hoffnung, dann im pp banges Zagen und Fragen, ob sich die Hoffnung wohl erfüllen wird, endlich das Durchringen zu felsenfester Zuversicht.

Aber auch in der folgenden strahlenden C-Dur-Stelle geht die Linie nur bis zur Quinte. Die Zeit ist noch nicht erfüllt.

Man verfolge in dem ganzen Satz das Aufwärtsstreben aller Linien; selbst die in Oktaven emporschlagenden oder in Tonleitern sich emporschwingenden Es, die die einzelnen Variationen des Themas einleiten, dienen mit dazu, den Grundcharakter des Satzes, die Wendung der Seele nach oben, zu höheren Mächten zu verstärken.

Wenn aber zuletzt in dem Più mosso die Stimmung bereits über die Hoffnung hinaus zum Jubel übergehen will (die weitgeschwungenen Linien der 1. Geigen und Celli können gar nicht überschwenglich genug gespielt werden), wird ihr wieder auf der Quinte es halt geboten, und die Linie senkt sich in stiller Ergebung wieder hinab. Daß sich die Sehnsucht dann über das es hinaus bis zum g schwingt, aber das as nicht erreicht, gibt diesen Takten:



ihre ungeheure Wärme. Nur im piano wird endlich kurz vor dem Schlusse das hohe as als das Ziel gezeigt und dann im forte als das ferne Gelobte Land gepriesen.

Das letzte Wort behält das Motiv der sehnsüchtigen Hoffnung: as-c-es.

Der dritte Satz muß eine neue Spannung, eine Verzögerung der Lösung bringen. Der Hoffnung des zweiten Satzes treten die bösen Geister: Zweifel und Furcht gegenüber. Sie kommen aus den dunklen Tiefen der menschlichen Seele und überschleichen ihn, kriechen an ihm empor, umspinnen ihn mit ihren Fangarmen, um ihn in ihre Finsternis hinabzuziehen. Zum musikalischen Ausdruck solcher Seelenzustände dient das Hauptthema des Scherzos,



das vom fünften Takte ab verbunden wird mit der bangen Frage:



Beide Bestandteile des Themas verfolgen nicht eine Richtung, sondern gehen auf und ab, schwanken unsicher hin und her. So ist auch in diesem Satze die Art der melodischen Linienführung das, was den musikalischen Ausdruck bestimmt.

Furcht und Angst, die den Menschen überschlichen haben, dröhnen ihm nun wieder den nur etwas veränderten Rhythmus des siegreichen Schicksals aus dem ersten Satze:



ins Ohr. Einer Intervallfortschreitung bedarf es dabei nicht; der Mensch liegt ja noch am Boden (trotz der Hoffnungssehnsucht des zweiten Satzes), es braucht ihm nur die starre Gewalt des unerbittlichen, siegreichen Schicksals vor Augen gestellt zu werden.

Die emporstürmenden Läufe und Schritte des Fugatos in C-Dur (Trio-Teil) fasse ich als ersten großen Befreiungsversuch des Menschen aus den Banden des Schicksals auf; aus der Tiefe sucht er sich emporzuarbeiten; er rüttelt an seinen Ketten:



und sucht sie zu zerreißen. Aber sie lockern sich noch nicht, und bald versagt die Kraft. Ein letzter Versuch wird immer schwächer, ermattet sinkt er wieder zu Boden (letzte 12 Takte vor der Wiederkehr des Anfangs des Scherzos, im letzten Takte noch ein schwacher Versuch [as-g], sich zu erheben).

Furcht und Zweifel haben wieder Gewalt über ihn. Im Geisterhauch umtönt ihn das Hohnlachen des Schicksals, die unruhigen Linien der Eingangsmotive des Satzes umtanzen ihn, es wird Nacht um seinen Geist.

Mit dem unheimlichen Klopfen des Schicksalsrhythmus überschleichen die Gespenster der Furcht und des Zweifels noch einmal die in starrem

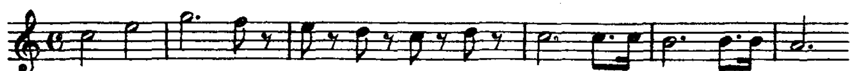
Schrecken gebannte Seele und suchen sie mit ihren gräßlichen Fangarmen, die immer höher hinauflangen, ganz zu umklammern.

Da geschieht das Wunder der Befreiung (die letzten 8 Takte des Scherzos, die zu jenen ewigen, unergründlichen, ureinfachen Rätseln gehören, von denen oben die Rede war).

Das Finale ist das Gegenbild zum ersten Satz. Alle Linien gehen aufwärts, streben empor (mit einer Ausnahme).

Wie ungeheuer wichtig die Bewegungsrichtung bei derartigen Kunstwerken ist, die nicht gewollt, sondern gemußt sind (die modernen Expressionisten sollen nicht denken, daß sie nach diesem Rezept nun Beethoven werden können!), zeige ein Beispiel.

Man denke sich den Anfang des Finales so:



— Aus! — Nun sehe man sich an, wie es bei Beethoven vom 4. Takte ab immer wieder aufwärts drängt, erst in aufwärtssteigenden Viertonreihen, dann in emporschlagenden Sexten.

Die vier Takte abwärtsgehende Viertonreihen bekommen durch die sforzati etwas Fortreißendes und dienen nur dazu, wieder das Ausgangs-c zu erreichen, von dem sich nun das Hörnerthema aufschwingen kann:

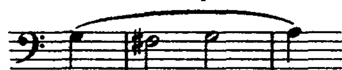


das dann zur Dominante hinüberleitet!

Das emporsteigende Motiv



wird zwar gleich umgekehrt und abwärts geführt, wird aber auch sofort mit einem aufwärts gerichteten Kontrapunkt verbunden:



der in der Durchführung ganz außerordentliche Bedeutung gewinnt und zu einem Hauptträger der „Empor!"-Stimmung wird.

Da kommt plötzlich, besonders spannend vorbereitet, an besonders wichtiger Stelle, zum Abschlusse des ersten Teils ein Motiv, das meine schöne Theorie von der Bewegungsrichtung der Finale-Motive umzuwerfen droht:



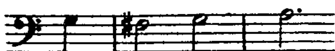
Sechsmal diese ausgesprochene Abwärtsbewegung! Was soll so ein Motiv hier? — Bei modernen Komponisten, die meistens die innere Wahrhaftigkeit verlernt haben und sowohl in der Dissonanzenbehandlung wie in der Linienführung die verlogensten, ausdruckslosesten Phrasendrescher sind, die es gibt, dürfte man eine solche Frage nicht stellen.

Bei einem Denker und Dichter wie Beethoven, bei dem jedes Motiv, jede Modulation etwas zu sagen hat, muß man den Versuch machen, dieses Rätsel zu lösen.

Ich deute mir die Stelle so: Es ist ausgeschlossen, daß ein religiöser Mensch wie Beethoven bei dem Jubel über die Befreiung von dem Drucke eines übermächtigen Schicksals den Dank an die Gottheit vergißt. Ich fasse die Stelle, die ich vorschriftsmäßig in ausgesprochenstem piano mit ganz zarten fp-Anfängen und in ruhigerem Zeitmaße spielen lasse, als demütiges Neigen (daher die Abwärtsbewegung) vor der Gottheit auf und gebe dem folgenden Dankeshymnus, der das Thema im forte wiederholt, dadurch die nötige religiöse Feierlichkeit, daß ich alle Bläser, insbesondere das Blech, quasi legato in breitem Zeitmaße spielen lasse.

So ist dieses einzige Motiv des ganzen Finales, das mit ausgesprochenster Absicht abwärts geführt ist, wohl im Sinne der religiösen Natur Beethovens in den aufwärts drängenden Siegesjubel des Finales eingefügt.

Daß Beethoven die Durchführung, die im wesentlichen auf das aufwärtsstrebende Motiv:



aufgebaut ist, auf einem Halbschlusse abbrechen läßt, gibt ihm die Möglichkeit, noch einmal die Erinnerung an die furchtbare Zeit der zweifelnden Furcht auftauchen zu lassen, die aber rasch gebannt wird.

Die Reprise bringt ganz normal alle die Motive wieder, auch das des Dankes an die Gottheit.

Die Koda erweitert das zweite Hauptmotiv des Finales zu dem jubelnd aufwärts gerichteten:



und schließt, nachdem der Dank an die Gottheit in einer Weise, die den Schöpfer des Gloria-Satzes der Missa solemnis vorausahnen läßt, in dithyrambisch-ekstatischem Tempo wiederholt worden ist, mit dem zu immer höheren Höhen emporgeführten Hauptthema des Finales.

So ist die Führung der melodischen Linien des Finales der des ersten Satzes gerade entgegengesetzt. Mit dem unendlich einfachen Mittel strengster Konsequenz und Folgerichtigkeit der Linienführung baut Beethoven die ganze C-Moll-Sinfonie zu einem einheitlichen, bis in die kleinsten Einzelheiten wahrhaftigen Kunstwerke von größter Spannung des Ausdrucks auf.

Aphorismus. Die poetische Idee erweist sich als eine fördernde oder eine zerstörende Kraft, je nach dem Einfluß, den ihr der schaffende Musiker einräumt. Während die Vorstellung des Heroischen, bei dem die Eroica komponierenden Beethoven im Unterbewußtsein wirkend, sich in der Gestaltung — im intuitiv gefundenen, von außermusikalischen Vorstellungen unbeschwerten Thema, wie in der thematischen Arbeit, die sich nach rein musikalischen Gesetzen vollzieht — nur mittelbar auswirkt, räumen Berlioz und Richard Strauß der poetischen Idee entscheidende Einwirkung auf die musikalische Gestaltung ein — kein Wunder, daß Fremdkörper das Gefüge der Musik, dieser ihrem Wesen nach immateriellen Kunst, sprengen, eine Vermengung unvereinbarer Elemente, die unter der Einwirkung einer materialistischen Zeit in den plattesten, heute in steigendem Maße verabscheuten Naturalismus ausmünden mußte. *A. DIESTERWEG*

AUSTRIACA

Von Emil Petschnig

AUS OPER UND KONZERTSAAL

Mehrere prominente Schneiderateliers vereinigten sich mit der Direktion des Operntheaters zu einer gemeinsamen Veranstaltung, derartig, daß jene für Solisten und Chor neue Kleidungsstücke herstellten, diese die ehemals höfischen Repräsentationsräume für einen Abend eröffnete, aus der früheren kaiserlichen Tafelkammer Tischgerät auf die Bühne bringen und überdies — das unwichtigste Ereignis des Abends — „La Traviata" aufführen ließ. Das Ganze hieß théâtre paré, ging in Anwesenheit aller Leute vor sich, die in Wien Butter auf dem Kopfe haben, und sollte dazu dienen, die leeren Kassen des Operntheaters, in denen sich endlich die jahrelange Verwüstung des Repertoires auszuwirken beginnt, zu füllen. Ob die Schneider auf ihre Rechnung gekommen sind, ist vorläufig nicht festzustellen. Für das Theater soll die Veranstaltung, die phantastische Einnahmen ebensolchen Ausgaben gegenüberstellte, mit einem kaum nennenswerten Plus geschlossen haben.

Während im großen Hause eine Leblosigkeit herrscht, die mit Agonie verzweifelte Aehnlichkeit hat, gab es im intimen Raume des Redoutensaales eine entzückende Veranstaltung. Unter Leitung von Richard Strauß ging ein Abend „Klassische Singspiele" in Szene, der Mozarts „Bastien und Bastienne", Pergoleses „La serva padrona" und Webers „Abu Hassan" brachte. In der wundervollen Architektur des Raumes, zwischen farbigen Gobelins, wirkten die drei kleinen Kostbarkeiten berückend. Den stärksten Erfolg erzielte Pergoleses Urkomödie, in deren Dienst die unfehlbare Wirkungskraft der Elisabeth Schumann und Richard Mayrs gestellt waren. H. J. Holz

Endlich bekam man dank der Initiative des Generalsekretärs des Konzerthauses, Herrn Dr. Hugo Botstiber, auch hier in Wien etwas von der Händel-Renaissance-Bewegung zu spüren, und zwar wurde von demselben das Schäferspiel „Acis und Galathea" in eigenartiger Weise also inszeniert, daß die Hauptpersonen innerhalb einer auf dem Podium des großen Saales errichteten Miniaturbühne die mythologische Handlung agierten, während der — unkostümierte — Chor der Hirten und Hirtinnen rechts und links davon postiert (seine geplante Unsichtbarmachung mußte aus technischen Gründen unterbleiben), die ihm nach dem Vorbilde der attischen Tragödie in den Mund gelegten Schilderungen und Betrachtungen konzertmäßig absang. Als dessen Repräsentanten am Theater tanzten einige von Ellen Tels im Sinne der modernen rhythmischen Gymnastik gebildete Paare, entsprechend gewandet, mit entsprechenden Gebärden und Gruppierungen. Die gesanglich und (wegen der Ausdehnung der Arien mit ihren Vor-, Zwischen-, Nachspielen) auch darstellerisch nicht leichten Aufgaben des reizenden Stückes wurden von den Solisten Joy Mac Arden (Galathea), A. Wilde (Acis), Marjorie Perkins (Damon), E. Erhard (Polyphem) mit Sicherheit und galantem Geschmacke gelöst. Wiener Singakademie und Sinfonieorchester taten unter P. v. Klenau stilvoll mit, und so hatte man nicht bloß den Eindruck, einen zweistündigen aparten kunstgeschichtlichen Anschauungsunterricht genossen zu haben, sondern empfand auch dankbar die köstliche seelische Entspannung, welche von der Musik jener Epoche, die — ach! — so viel Zeit hatte und das Leben bis in seine letzten Finessen durchzukosten verstand, ausgeht. Worin wohl die instinktive Hauptursache für die so erfolgreiche Neuinthronisation des gewaltigen Halleschen Meisters in unseren aufgeregten Tagen liegen mag: les extrêmes se touchent, bzw. „Wunscherfüllung" gemäß der psychanalytischen Lehre.

Was die Musikaufführungen anbelangt, so wird in der Tagespresse schon offen von einem „Konzertkrach" gesprochen. Die Flauheit der Börse als Folge der allgemeinen wirtschaftlichen Depression, die trotz der famosen „Sanierung" stets steigende Teuerung und die eine weitere Einkommensschmälerung bedeutenden Massenpensionierungen gerade in den kunstfreundlichsten Bevölkerungsschichten brachten es dahin, daß die Solistenabende mindestens zu 90% leere Säle aufweisen, und bei Orchesterveranstaltungen sind die Kosten derart hoch, daß ein Reinerträgnis nur in seltenen Fällen zu erwarten ist. Weniger wäre da mehr und

eine Vorzensur der sich aufs Podium Drängenden eine heilsame Neueinrichtung, damit Besucher nicht Gefahr laufen, für ihr gutes Geld minderwertige Darbietungen vorgesetzt zu erhalten. Sub specie aeternitatis betrachtet, mutet einen dieser Betrieb, diese ewige anregungslose Wiederkehr der gleichen paar Gesangs-, Klavier- und Violinstücke furchtbar komisch an, und nur spärlich sind die Momente, wo man das vergebliche heiße Bemühen des normalen Mittelgutes und Untermittelgutes, die eigentliche Sinnlosigkeit besagten Tun und Treibens überhaupt im Anhören einer besonderen Leistung vergißt. Dies war der Fall bei der Holländerin Co van Geuns, einer nach Charakter und Schulung der Stimme wie Vortragsweise ins Sopranistische transponierten Julia Culp, die gleich bei ihrem Debüt das hiesige Publikum mit altitalienischen, deutschen und neufranzösischen Liedern enthusiasmierte.

Weniger vermochte des bekannten ungarischen Geigenvirtuosen und Komponisten Eugen Hubay für Wien neues abendfüllendes Chorwerk „Vita nuova" (nach Dante) zu erwärmen, das in dem Maße äußere Mittel heranzieht, als es ihm an zwingenden seelischen Qualitäten gebricht. Ich weiß nicht, wann es entstand, geschrieben könnte es jedoch bereits vor 50 und mehr Jahren sein, so unoriginell, verblaßt hörte es sich an, trotzdem der sympathische Autor selbst als Dirigent für sein Geisteskind eintrat. Gleichfalls aus Budapest kommend, brachte Bernh. Tittel für das Requiem von Verdi 4 just dieser Schöpfung höchst notwendige, ausgezeichnete, wunderbar zusammenklingende Stimmen (die Damen Medek und Marschalko, die Herren Székelyhidy und Szende) von der dortigen Kgl. Oper mit. Wirkung und Erfolg waren demgemäß stark. L. Reichwein wiederum leitete im Gesellschaftskonzert auswendig Berlioz' imposante, wenn auch kompositorisch leider nicht in allen Teilen ausgeglichene große Totenmesse mit beträchtlichem Schwung. Nur die Massierung der in der Partitur geforderten vier verschiedenenorts aufzustellenden Blasorchester des „Tuba mirum" auf einem Platze unterband nicht allein die dramatische Wirkung dieses Höhepunktes, sondern deckte auch völlig das gleichzeitige Solo der Chorbässe. Man sollte nicht klüger sein wollen als der geistreiche Franzose, der genau wußte, warum er etwas so und nicht anders verlangte. Trotz der vorhin gekennzeichneten tristen Verhältnisse lassen es sich vermögende ausländische Dirigenten nicht nehmen, den Wienern etwas vorzuspielen und das Urteil der hauptstädtischen Kritik über ihre Fähigkeiten einzuholen. So Dr. S. Rumschisky, dem man eine zweiabendliche nachträgliche Gedächtnisfeier zu Tschaikowskys 30. Todestag danken durfte, die u. a. mit fast verschollenen Werken wie: der „Manfred-Sinfonie", der sinfonischen Dichtung „Francesca da Rimini" und einem interessanten Variationensatz aus der 3. Orchestersuite bekannt machte. Solisten waren Prof. J. Isserlis (B-Moll-Klavierkonzert) und H. Gottesmann (Violinkonzert), die beide als bloße Techniker mich nicht voll befriedigen konnten. F. Waller, über den großen Teich hergekommen, brachte an Novitäten Vaughan Williams' Fantasie über ein Thema von Tallis, eine Art melancholischer Rhapsodie von ansprechendem Gehalt, welche die Möglichkeiten eines Doppelstreichorchesters gut auszunutzen weiß, und eine durchaus im Banne Debussys stehende, thematisch nichtige, formal verfehlte Habanera von Louis Aubert. Die Wiedergabe von Tschaikowskys V, Mahlers IV und Skrjabins konstruiertem Poème de l'Extase verriet außer einem gewissen Temperament keine besonders individuellen Züge — übrigens auch schwer zu verlangen bei einer einzigen zur Verfügung stehenden Probe. Smetanas 100. Wiegenfest wirft seine Lichter bereits voraus. O. Nedbal besuchte wieder einmal die Stätte früherer langjähriger Wirksamkeit, um mit ungeschmälerter Impulsivität seines großen Landsmanns musikgesättigten Zyklus „Mein Vaterland" zu neuem Siege zu führen, und das böhmische Streichquartett widmete sich den beiden Quatuors desselben Komponisten, ferner einer eigenartigen Kammermusikschöpfung W. Jiraks und Werken von Dvořak, Schubert, Ravel mit der an ihm längst bekannten Leidenschaftlichkeit und Virtuosität. Bei Rosé aber wurde E. W. Korngolds neues Quartett in A-Dur aus der Taufe gehoben, in dem der melodiöse langsame Satz und ein heiter gestimmtes lebhaftes „Intermezzo" (zur Wiederholung begehrt) die Höhepunkte bedeuten: unzergrübeltes, frohgemut von Lenz und Liebe kündendes Musizieren. Produktionen verschiedener Triovereinigungen, Violin- und Cellosonatenabende gehören auch noch zu den prominenteren Vorkommnissen des abgelaufenen Monats, während ich angesichts der Legion sonstiger um Beifall buhlender Männlein und Weiblein — wer

kennt die Völker, nennt die Namen, die alle hier zusammenkamen? — bedingungslos die Feder strecke. E. P.

TANZ

Nach einer fast zweimonatigen, sehr erwünschten Ruhepause geht es mit den Tanzvorführungen wieder los. In dem neuen Saal der alten Hofburg zeigte sich zum ersten Male die Traumtänzerin Helga. (Traumtänzerinnen sind Damen, die einen so aufregenden Schlaf haben, daß sie sich in den Zwischenpausen davon — ausschlafen müssen.) Helga hat einige ausdrucksvolle und ursprüngliche Bewegungen und ist für jeden Fall eine gute — Schauspielerin. Ob sie wirklich im Träumen tanzt? Wenn nicht, müßte die sensationstüchtige Reklame, falls aber ja, ihr erst recht das Auftreten verboten werden. Sie gehörte auf eine Nervenklinik gebracht, denn man sieht hinter den Kulissen auf die Bedauernswerte eine schreckliche Tragödie lauern ... In der Sezession tanzte Mura Ziperowitsch, bekannt und geschätzt durch ihre Mitwirkung bei den Abenden der Ellen Tels. Immerhin ist deutlich zu bemerken, daß das Bemühen (in Wirklichkeit müßte es ohne Bemühen geschehen) neue Gefühle zu gestalten, nicht so recht gelingen will. Ein besonderes Kennzeichen ist das unentwegte Festhalten an symmetrischen Tanzornamenten, die das deutliche Merkmal der verflossenen Periode sind. Auch gewisse Themen sind so beliebt, daß die verehrten Damen nicht an ihnen vorbeikönnen und sich einbilden, wieder etwas, natürlich etwas Neues daraus hervorholen zu müssen. Zu diesen Themen gehört der berühmte „sterbende Schwan", von dem ich schon vor Jahren behauptete, daß er absolut nicht krepieren will. Auch Ziperowitsch ließ den trippelnden Schwan auferstehen, ein paar Tage später Emilia Nirschy im Konzerthaus. Diese Emilia kommt aus Budapest, und was sie zeigt, ist für ein Tingltangl schon zu schlecht. Ihre Armut und Herabgekommenheit des Ausdrucks berechtigt sie zum Eintritt in ein Pfründnerheim für Kunstinvalide. Die Kapelle Karl Klein machte dazu eine Musik, die ganz und gar ebenbürtig war. — Am selben Abend war das Debüt der zwölfjährigen Vilma Degischer. Obwohl ich kein Freund von tänzerischer Kinderkunst bin, fand ich die kleine Vilma gegenüber all den andern Darbietungen erfrischend durch die natürliche Freude am eigenen Schwung. Es ist auch vieles von ihr aus eigener Wurzel, nicht eingelernt oder ausgeborgt. Erich Meller war ihr vortrefflicher Begleiter. L. W. Rochowanski

DAS OBERÖSTERREICHISCHE MUSIKLEBEN UND SEINE PRODUKTIVEN KRÄFTE

Präludium. Das Landl Oberösterreich war — geschichtlich nachweisbar — von jeher ein musikfrohes und -produktives. Ich verweise nur auf die Lambacher und Mondseer Liederhandschriften. Am Ende des 15. Jahrhunderts wurde im oberösterreichischen Meran, Aschach a. D., Leonhard Perninger geboren, der als Tonsetzer einen hervorragenden Ruf genoß. Vier Bände seiner Motetten sind musikalische Raritäten. Im 17. und 18. Jahrhundert bildeten sich außer dem Adel eigene Kapellen aus allen Ständen. In Linz zählte man 1837 „beinahe 200 Menschen, sowohl vom Militär als Zivil, die sich auf Kosten des Turnermeisters (Stadtmusikdirektor) teils ganz, teils halb von Musik nährten". Aus der Feder des letzten Turnermeisters von Linz, Franz Xaver Glöggl (1764—1839), wissen wir, daß damals bereits Gesellschaftskonzerte eingeführt wurden, daß eine Musikschule, eine Musikalienleihbibliothek, eine Musikzeitung in Linz bestand. Glöggls Instrumentensammlung (43 Stück), 30 Autographen, 70 Künstlerporträte kaufte, nebenbei bemerkt, 1824 die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Tatsache ist ferner, daß bereits 1783 eine Musikgesellschaft in Linz bestanden hat, denn Mozart, der als Jungvermählter auf der Rückreise von Salzburg nach Wien in dem genannten Jahre in Linz Aufenthalt nahm, schrieb hier seine Linzer Sinfonie (K. V. 425, dem Grafen Thun gewidmet, oder K. V. 444 in G-Dur, vermutlich gleichfalls in Linz entstanden). Auch Beethoven weilte wiederholt in den Mauern der Stadt (sein Bruder war Besitzer der Wasserapotheke) und vollendete in Linz 1812 die achte Sinfonie. Schubert hielt 1819 seinen ersten Einzug in diese Stadt, verkehrte bei Ottenwalts, bei Spauns und durchwanderte mit dem aus Steyr gebürtigen Sänger Vogl, also einem Oberösterreicher, einige Jahre später das Land. Schubert und Vogl wurden 1822 zu Ehrenmitgliedern des Linzer Musikvereines ernannt. Der größte heimatliche Musiker, Anton Bruckner, hat (außer

seinem früheren Studienaufenthalte) 1855—1868 in Linz gelebt und daselbst seine ersten sinfonischen Arbeiten sowie die bedeutendsten Kirchenwerke geschaffen. Altmeister Kienzl ist ein Sohn des Landes, ebenso Josef Reiter.

Thema. Das heutige Oberösterreich zählt etwa eineinhalb Dutzend Komponisten, im landläufigen Sinne gesprochen. Davon entfallen nahezu die Hälfte auf Lied- und Chorkomponisten. Von den restlichen Musikalisch-Produktiven wären nach der Schumannschen Haus- und Lebensregel: „Alles Modische wird wieder unmodisch“ dann noch weitere Abstriche zu machen, haust doch die unnachsichtlich Gold- und Wertprobe leistende „Geschichte“, der Vergangenheitsgraduierer des Gegenwärtigen, auf allen Kunstgebieten mit unbestechlicher Autorität.

Für uns, auf klassischer Basis Modern-Orientierte, gilt der Grundsatz: trotz Formenerweiterung und Klangfarbenbereicherung in der Musik von einer Neuarbeit Ästhetik, Schönheit, eine gesunde musikalische Weltanschauung zu fordern. An der Spitze des jüngsten oberösterreichischen Musikschaffens marschiert Hans **David.** Sein kurzer Lebensabriß: geboren 30. November 1895 zu Eferding, war er 1906—1909 Sängerknabe in St. Florian. Seine Gymnasialstudien absolvierte er in Kremsmünster. Daneben bereicherte er sein Musikwissen durch autodidaktischen Fleiß. 1920 bezog er die Wiener Musikakademie, war Kompositionsschüler von Marx und inskribierte sich für Kunstphilosophie und Ästhetik an der Universität (Lach). Als Instrumentalfach wählte er sich die Orgel (bei Weitmann). Im öffentlichen Musikleben betätigte er sich im letzten Jahr als Leiter der Kunststelle in Linz. An Werken schrieb David bisher über 100 Lieder, 20 Chöre, 2 Streichquartette. Obwohl von diesen schon manches aufgeführt wurde, zählt er es nicht. „Erst das Schaffen,“ so äußert sich der vielseitige Komponist, „der verflossenen zwei Jahre stelle ich zur Diskussion: Klavierfugen, eine Motette für Knabenchor, gemischten Chor und Orgel ‚Ich will dich lieben, meine Stärke‘, meine erste Sinfonie für großes Orchester ‚Media vita in morte sumus (aufgeführt 6. Mai 1923 in Linz) — die bereits auch von anderen Städten angenommen wurde — und meine 2. Sinfonie für Kammerorchester (die Partitur wurde im September 1923 vollendet). Gegenwärtig arbeite ich eine ‚Tripelfuge und Passacaglia‘ für Orchester und die Musik zum Märchen ‚Der Fischer und sine Fru‘ für das erste Berliner Puppenspiel.“ Bezüglich der Einstellung auf die klassische und moderne Musik bekennt David: „Ich fange an bei Bach und schließe mit Bach. Meines Erachtens gibt es nur zwei wirklich problematische Musiker: der eine Bach, der andere Bruckner; alle andern sind irgendwie erklärlich. Mit Oper und Drama befasse ich mich nur gelegentlich, da mir der ‚Sinn‘ dafür vollkommen fehlt. Ich bin weder Schönbergianer noch Schrekeranhänger. Schönberg verehre ich, wenngleich sein Stil gegen meinen Geschmack geht; er ist zu subjektiv-komplex, ein Harmoniker ohne die äquivalente Polyphonie. Meine Musik ist meist nicht atonal, nur sehr stark dissonierend; Dreiklänge sind für mich Dissonanzen innerhalb des Geschehens. Satztechnisch meist sehr kompliziert, in der Form jedenfalls ganz klar, orchestertechnisch aufreizend und grell; der ganzen Haltung nach sadistisch. Das begründet sich in der ‚Erziehung‘ und in der Weltanschauung.“ Davids 1. Sinfonie hat in Linz Staub aufgewirbelt. Die nur die Altklassiker, durch oftmalige Vorführung auch noch Liszt und Bruckner gelten lassen, glaubten, der leibhaftige Satan treibe in dieser Arbeit seinen Spuk. Es ist richtig: man muß schon starkgebeizte neumoderne Musik wiederholt gehört haben, um Davids Musikpsyche zu verstehen, zu werten. Ich habe den Eferdinger Lehrer als Schreker Oberösterreichs bezeichnet. Der Komponist sagt: „Diese Sinfonie ist nicht programmatisch, noch will sie es sein; sie beschreibt weder, noch schildert sie: sie ist selber ein vom Tod umfangenes Leben, beschenkt mit allen Akzenten der Freude, Trauer und Leidenschaft. Sie ‚beginnt‘ nicht, sie musiziert sich gleichsam erst in die Musik hinein, hat ihren Morgen, Mittag und Abend — wir sind Zeugen ihrer Geburt und Zeugen ihres langen, furchtbaren Sterbens.“ Der Leser wird nun „beiläufig“ ahnen, was der Autor ausdrücken bzw. nicht ausdrücken wollte, was die Sinfonie sein will, sein möchte. Gewiß ist dieses Musizieren nicht jedermanns Geschmack, es stoßen sich viele an der allzu großen Freizügigkeit der Tonalität, der klanglichen Art des Über-, In- und Nebeneinanderlegens der Motive. Tatsache ist: es steckt in dieser Musik eine eruptiv wirkende, überschäumende Kraft und eine wie von Glühhitze angefachte Klangphantastik; auch thematisches Können ist nicht zu leugnen. Wenn die ineinandergeschobenen Klangkomplexe und Themenspiralen sich lösen, in geruhsam harmonische Bahnen gestreckt werden, sich abdämpfen, fühlt man den

guten Kern und auch Seelenzuckungen des Musikers. Es höhnt und spottet in seinem Orchester, wehklagt und schreit tierisch und menschlich aus dem orgiastischen Hexenklangkessel... David befindet sich in einer Gärungsperiode seines Schaffens, der hoffentlich nun die Klärung folgt. Noch steht er heute mit seinem Schaffen ziemlich allein. Die Kunststelle und Freunde beginnen aber dafür zu werben. (Ein 2. Artikel folgt.) Franz Gräflinger, Linz

PERSONALIEN

Über den Tod Alfred Grünfelds, dieser spezifisch wienerisch-volkstümlichen Künstlergestalt, ist schon in der letzten Nummer dieses Blattes kurz berichtet worden. Schüler Kullaks, gefördert von Liszt, unternahm er in jüngeren Jahren ausgedehnte, erfolgreiche Konzertreisen und war noch bis zuletzt aktiv am hiesigen Musikleben beteiligt. Dem Gewaltigen, Abgründigen war seine Natur weniger zugänglich als dem Anmutigen, Süßen, Leichtbeschwingten, weshalb er der geborene Interpret Mozarts, Schuberts, Joh. Strauß' war, die er mit unvergleichlicher Delikatesse in Anschlag und Rhythmus zu Gehör brachte. In solcher Hinsicht waren seine Abende stets ein erlesener Ohrenschmaus. Nun ist auch dieser Apolliniker unter den Klaviervirtuosen, der zudem als Komponist ansprechender Stücke für sein Instrument wie heiterer Werke für die Singbühne Beachtung fand, dahin, und die Legende mag fortan über ihn ihre anekdotischen Fäden spinnen.

Mehrere Tage nach ihm erlosch ein anderer Stern am österreichischen Kunsthimmel, der, wenn auch bereits seit einigen Jahren am westlichen Horizonte des Musikgeschehens stehend, doch in der Erinnerung aller derer, welche die große Zeit der Wiener Hofoper unter W. Jahn und G. Mahler mitzuerleben das Glück hatten, noch immer hell leuchtet: Fritz Schrödter, der lebfrische Sänger und Darsteller köstlicher Lehrbuben (sein David in den „Meistersingern" war vorbildlich), Naturburschen und Schwerenöter, nicht minder bedeutend aber auch in tragischen Partien wie Manrico, Don José, Lenski usw. Geboren 1855 zu Leipzig, wirkte er anfangs als Operettentenor in verschiedenen Städten, bis er endlich an das kaiserliche Institut nach Wien engagiert wurde, woselbst er sich derart akklimatisierte, daß bei ihm niemand mehr auf die nördlichere Abkunft geraten hätte. Er gehörte mehr als 25 Jahre dem Hoftheater an, wurde zu seinem Ehrenmitgliede ernannt und ging 1915 in den Ruhestand. Die Kriegs- und Umsturzzeit beeinträchtigte ihm bedauerlicherweise — wie so vielen, vielen andern — den Lebensherbst, und ein Herzleiden endete unvermutet seine Bahn. Ehre seinem Angedenken! E. P.

GLOSSE

Mangels künstlerischer Sensationen gibt es im Operntheater seit einigen Monaten eine Affäre, in deren Mittelpunkt der Direktionssekretär Karl Lion steht. Im vergangenen Herbste wurde durch eine Interpellation im Nationalrate und eine Erklärung des Bühnenvereins festgestellt, daß Herr Lion, dessen Allgewalt im Hause allen Interessierten bekannt war und der im vergangenen Jahre, als beide Direktoren monatelang auf Tourneen sich befanden, auch offiziell das Haus leitete, Verwaltungsrat einer Wiener Konzertdirektion und Gesellschafter der Theateragentur Frankfurter sei.

Zugleich veröffentlichte in einem Wiener Blatte Richard Specht einen Artikel, der mit der Wirksamkeit des Herrn Lion sich beschäftigte und diesen bewog, die Ehrenbeleidigungsklage gegen Specht einzureichen. Zugleich trat Herr Lion einen längeren Urlaub an.

Zur Klärung der Situation ist in den letzten Tagen etwas zusammengetreten, was als Schiedsgericht bezeichnet wurde, während die beiden zugezogenen Vertreter des Opern-Betriebsrates diesen Charakter der Zusammenkunft bestreiten und ihr lediglich die Eigenschaft einer von Richard Strauß zum Zwecke eigener Information einberufenen geselligen Veranstaltung zuerkennen wollen. Gegenwärtig ist die Kriegslage derart, daß auf der einen Seite Richard Strauß behauptet, daß Herr Lion vollkommen gerechtfertigt sei, auf der andern Seite der Bühnenverein erklärt, es seien die Hauptzeugen nicht vernommen und überdies die Vorlage relevanter Dokumente von der Direktion verweigert worden. Klärung der ganzen Situation dürfte wohl erst die demnächst zur Verhandlung kommende Klage bringen. Hoffentlich erfährt der Bürger der Republik dann endlich offiziell, was in dem von seinen Steuergeldern erhaltenen Hause geschieht. H.

Wider den Ungeist in der Musik

Von Dr. Rudolf Steglich, Hannover

Man muß es dem alten Friedrich Theodor Vischer leider heute noch glauben: die Musik sei diejenige Kunst, die am wenigsten zwinge, die Gedanken zusammenzuhalten, und gerade deshalb sei die Mehrzahl musikalisch. Worüber der Gebildete sich sonst, zumal in anderen Kunstdingen hoch erhaben fühlt, damit pflegen sich die meisten bei der Musik zu begnügen, ja gerade zu vergnügen: mit einem lauwarmen, gefühlvollen Hindämmern, also mit einer besonderen, zwar durchaus gesellschaftsfähigen, ja eines gewissen idealischen Schimmers nicht entbehrenden, aber immerhin doch einer Form des im übrigen weit weniger angesehenen Geisteszustands des „Dösens".

Kein Wunder, da sich nun endlich die Stimmen mehren, die das Erniedrigende dieses Musikbetriebes bloßstellen, daß angesichts der Größe der Verirrung nach der einen Seite das Pendel nun leicht allzu weit nach der Gegenseite ausschlägt, besonders dann, wenn nicht ursprüngliche musikalische Empfindung der Führer ist. Da gerät dann etwa ein solcher radikaler Pendelschlag vor lauter Abkehr von vernunftloser Musikmacherei so weit in die reinen Vernunftgefilde der Mathematik hinüber, daß die Vernunft zum Unsinn wird und von der Musik nichts als ein jämmerliches zerhacktes Gerippe übrigbleibt — die Leser dieser Zeitschrift wissen Bescheid über das Bach-Buch Wilhelm Werkers, dieses groteske Denkmal von Hilflosigkeit und Unverfrorenheit in musikalischen Dingen.

Als ein im Grunde nicht weniger radikaler, doch von einem klaren, ausgeprägten Kulturbewußtsein zeugender und in ganz andere Gegenden gelenkter Gegenschlag des Pendels erscheint ein Buch, das den vielversprechenden Titel führt „Das Schicksal der Musik von der Antike bis zur Gegenwart". Zwei Verfasser teilen sich darein: Erich Wolff geht dem Verhältnis von Wort und Ton nach, Carl Petersen dem „Gesetz der Musik"*). Jenes Buch Werkers versetzte in das bedrückend enge Gehäuse einer Rechenmaschine; hier öffnet sich überraschend ein weiter Horizont: Von den Tagen Homers bis zu den Nächten Arnold Schönbergs spannt er sich aus, über Jahrhunderte und Jahrtausende gleitet der Blick im Fluge, ja es ist wirklich ein Gleitflug von der überragenden Höhe des altgriechischen Parnaß über die Hügellandschaft des Mittelalters, über die Niederung der neuen Zeit bis hinab in den Orkus der Gegenwart; die Musik, die einst, der Dichtung Homers entsprungen, in reiner monodischer Ausprägung des musikalischen Melos als Kundgebung höchster Höhe und Reinheit altgriechischen Lebens erschien, verunreinigt dann im Mittelalter schon durch den barbarischen Einbruch der Mehrstimmigkeit, erst recht späterhin durch die „Harmonie" der Neuzeit, ist nun in völlige Anarchie versunken — so sehen es Wolff und Petersen.

Welch Schauspiel! Ein befreiendes Gefühl für den Musiker, hier einmal sein Lebenselement nicht aus der Karpfenperspektive, sondern mit den Augen eines hoch darüberhinfliegenden Geistes zu sehen. Ein befreiendes Gefühl — und doch zugleich ein niederdrückendes. Wohl wird hier gesprochen gegen die Versklavung der Musik durch Ungeist. Aber wird dafür nicht die andere Versklavung durch das Wort gepredigt? Prägt sich das nicht außer im Ideengang des Buches schon in der ganzen Art seiner „Schreibe" aus? So daß man sich fast beruhigen möchte: Welch Schauspiel! Aber — Gott sei Dank! — ein Wortspiel nur!?

Denn dies ist mit Worten eines der Verfasser selbst das Grunderlebnis des Buches: „Wohl aber könnte es sein, daß das Dröhnen des Orchesters oder die Klagen der Violine uns darum nicht mehr im Innersten rühren, weil wir ihre Gewalt durch ein anderes Mittel wesenhafter erfahren: dies ist das Wort. In der dichterisch gestalteten Sprache wird uns die Einheit von Mensch und All gegenwärtig und erscheint darum auf allen Stufen des sinnlich wandelbaren Lebens, da alle am Worte teilhaben, während sie in der Musik auf die ganz unleiblichen Zustände persönlicher Entrücktheit beschränkt blieb." Also sind die Verfasser gar nicht Klangmenschen — Menschen mit einer musikalischen Zirbeldrüse, sondern Wortmenschen. Und so hat ihnen die Musik überhaupt keinen Eigenwert, weil ihnen alles Musikalische nur aus dem Wort abgeleitet ist: Aus

*) Wolff-Petersen, Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart. Breslau 1923, Verlag Ferdinand Hirt.

dem Worte komme der Stimmflug (übrigens eine wundervolle Verdeutschung von „Melos"!) — obwohl jedes lallende Kind ein Kronzeuge gegen diese Theorien ist; aus dem Wort, nämlich aus der Hochtonigkeit der germanischen Sprachen sei der taktierende Rhythmus erwachsen — obwohl doch schließlich Herzschlag, Atem, Gang, Arbeitsbewegung, die Neigung zur Zeitgliederung überhaupt in weit besser begründetem Verdacht stehen, das Dasein des Taktrhythmus verschuldet zu haben; ja selbst die orchestische, tanzmäßige Bewegung sei an die Quantitäten des erklingenden Wortes ursprünglich gebunden — ein Zeichen, daß das verhirnte Wort auch das Körpergefühl der Verfasser überwuchert hat, ganz anders als bei ihren altgriechischen Vorbildern! Und so ist noch manchesmal in diesem Buche Erscheinungen, die lediglich verschwistert sind, aus gleichem, seelischem Grunde erwachsen, ein Vater- beziehentlich Kindschaftsverhältnis angedichtet.

Welche besondere Färbung der Fetischismus des Wortes hier hat, mag man an dem Dichtervorbild der Verfasser ermessen: „Dein zauber brach da blaue flüge wehten vom grabesgrünen und vom sichern heile", „Nun probt nach sinn- und klangnetz zum gestirnt das größre wunderwerk der endlichkeit" — diese Verse Stefan Georges sind die Vorsprüche der beiden Teile des Buchs. Dies also ist das Wort, an dem „alle Stufen des Lebens teilhaben" im Gegensatz zur Musik, in der „die Einheit von Mensch und All auf die ganz unleiblichen Zustände persönlicher Entrücktheit beschränkt" bleibt! Gewiß ist dies letzte in zunehmendem Maße ein Kennzeichen der Kunstmusik des letzten Jahrhunderts gewesen, deren Kehrseite naturgemäß eine immer mehr allzu gemein gemachte, entgeistete, vertierte Musik der Masse war (Operette, Modetänze). Aber — ist es der Dichtung in diesem Zeitraum anders ergangen? Gehören nicht gerade Verse wie jene Leitsprüche zu einer Kunst, die man nur „in ganz unleiblichen Zuständen persönlicher Entrücktheit" zu erfassen hoffen darf?

Und so wäre denn jener verführerische Horizont nicht von Wanderern auf freier Höhe, sondern aus dem Fenster einer abseitigen Literatenstube gewonnen? Und der Kampf des Buches gegen das Ergebnis der europäischen Musikentwicklung wäre nicht Notwehr musikalischer Geister gegen Bodenlosigkeit und Oberflächlichkeit gegenwärtigen Musikbetriebes, sondern Notwehr eines literarischen Ästhetenkreises gegen freie Entfaltung der Musik überhaupt? Zu beträchtlichem Teil gewiß. So geschieht es denn, daß, aus Mangel ursprünglich musikalischer Empfindung, für das Schicksal, den Gebrauch der Musik im Grunde nicht die Gebrauchenden verantwortlich gemacht werden, sondern das Gebrauchte, die Musik selbst, und daß schließlich eine Entmündigung der Musik gefordert wird, statt einer Entmündigung etwa irrender Musikpfleger.

Dennoch sollten gerade auch unliterarisch-musikalische Menschen an diesem Buche nicht vorübergehen. Hier könnten sie eine ihnen nicht undienliche Ergänzung finden. Es wird nur sehr wenige unter ihnen geben, die sich den Lebensgang ihrer Kunst mit solcher Hingabe und solchen Verstandeskräften deutlich zu machen versucht haben wie die Verfasser dieses Buchs. Folglich wird es auch nur sehr wenige Musiker geben, die ein trotz aller Einseitigkeit derart gegründetes Urteil über die neuere und neueste Musikentwicklung sich bilden können. In den Betrachtungen über die ältere Musik, wie gerade auch in denen über Musik und Musiker des letzten Jahrhunderts ist ungemein viel Scharfgesehenes und zum Nachdenken Zwingendes niedergelegt.

Und schließlich: Was die Geisteshaltung des Buches im ganzen angeht, handelt sich's hier doch um mehr als um willkürliches Hirngespinst einiger Literarästheten und -ethiker. Es handelt sich um eine Kritik, wie sie die Wellenbewegung der Musik in gewissen Abständen geradezu zwangläufig herauszufordern scheint. Abkehr von der „absoluten" Musik, Anerkennung des Wortes als musikzeugender Macht, Hinwendung zum altgriechischen Ideal, das waren vor etwa 75 Jahren Leitgedanken Richard Wagners, vor reichlich 150 Jahren die der Opernreform Glucks und Calzabigis, vor reichlich 300 Jahren die der Florentiner Opern-„Erfinder". Auch damals waren die Theoretiker mehr literarisch-ästhetische als musikalische Geister. Auch diese Theoretiker schütteten das Kind mit dem Bade aus. Zudem lag damals das altgriechische Ideal noch viel tiefer in Wolkenkuckucksheim drin als heut. Und dennoch wirkten sie reinigend, sogar befruchtend, weil eine Notwendigkeit der Zeit aus ihnen sprach und — weil sich schöpferische Musiker fanden, die, von jenen Ideen ergriffen, ihre Musik nicht nur aus dem Klangrausch, aber auch nicht allein aus dem Wort, sondern darüber hinaus-

greifend wieder aus jenem Urgrund schöpften, der die Mutter beider, des sinnlichen Klanges wie des geistigen Wortes ist.

So käme es denn auch heute darauf an, daß die fruchtbaren Gedanken jener Kritik von schöpferischen Musikern aufgenommen würden und daß sich auch das „Publikum“ aus seinem geistesabwesenden Musikhören und Musiktreiben zu einem besseren musikalischen Leben erwecken ließe. Diejenigen, die von musikalischem Grund und Boden aus sich immer schon um dasselbe Ziel bemühten, werden also trotz aller sonstigen Einwände das Buch Wolff-Petersens vom „Schicksal der Musik“ als einen Mitstreiter begrüßen.

Adolf Ruthardt / Zu seinem 75. Geburtstage

Von Dr. Max Unger, Leipzig

Wäre Adolf Ruthardt, der am 9. Februar 75 Jahre alt geworden ist, nur das gewesen, als was er nach außenhin wesentlich gegolten hat: der tüchtige Klavierlehrer, so hätte es genügt, des Tages in den Notizen dieser Blätter mit einer Zeile zu gedenken. Aber dieser Mann ist denn doch weit höher einzuschätzen. Über den bloßen Musikanten hinaus ist er ein ernster geistiger Musiker und ein aufrechter Charakter. Von diesem, dem aufrechten Menschen, der sich auch durch eine hohe allgemeine Bildung aus dem Durchschnitt des Musiklehrerstandes heraushebt, sei, da es ihm nach unserem Gefühl gewiß selbst nicht lieb zu lesen ist, nur nebenbei die Rede. Es genüge die Bemerkung, daß ihm gewiß niemand nachreden kann, er habe um eines persönlichen Vorteiles willen, wem gegenüber es immer sei, die leiseste Verbeugung oder Konzessionen oder auch nur eine freundlichere Miene als gewöhnlich gemacht.

Es kann selbstverständlich gar nicht anders sein, als daß sich eine charaktervolle Persönlichkeit auch in ihren künstlerischen Wesensseiten äußert. Streng, wie gegen sich selbst, war denn bei aller Freundlichkeit der Klaviermeister Ruthardt gegen seine Schüler; nur mit denen, die es ernst mit ihrem Studium nahmen, hielt er es aus, und nur solche hielten es auch mit ihm aus. Wenn es manchmal auch scheinen mochte, als lege er auf die mechanische Ausbildung der Finger zu großes Gewicht: er wußte, was er damit wollte. Und was besonders hervorzuheben ist: Spekulativer Methodenonkelei hat Ruthardt niemals nachgegeben. Ungezählte verdanken denn seiner Unerbittlichkeit die gediegene Grundlage, auf der sie weiterbauen konnten.

Das gleiche starke Verantwortlichkeitsgefühl wie aus seiner Lehre spricht aus seinen literarischen und musikalischen Werken. Der „Wegweiser durch die Klavierliteratur“ ist mit Recht geradezu die Fachbibel jedes Klavierlehrers geworden. Auf den ersten Auflagen des (zuerst 1879 erschienenen) gleichnamigen Buches von Karl Eschmann aufbauend, ist er im Laufe der Jahrzehnte Ruthardts eigenste Schöpfung geworden. (9. Auflage 1918.)

Von Ruthardts eigenen musikalischen Werken, die, fast ausschließlich dem Klavier allein gewidmet, die Zahl 60 überschritten haben, sind die vielen Studienwerke besonders wertvoll. Die meisten dieser Hefte behandeln eine technische Spezialität für sich (z. B. op. 40 den Triller, op. 41 das Oktavenspiel, op. 42 die Tonleiter, op. 43 das polyphone Spiel, op. 45 die gebrochenen Akkorde, op. 53 die Terzen, op. 54 die Sexten, op. 59 rhythmische Probleme usw.) Der moderne Pädagog zeigt sich hier nicht nur in der denkbar feinen musikalischen Diktion, die sich häufig dem Vortragsstück nähert, sondern auch in der besonderen Bevorzugung der linken Hand; überhaupt für diese allein ist das hübsche Menuett op. 47 geschrieben. Gehören diese Etüden mittleren und teilweise schon höheren Unterrichtsstufen an, so liegen von Ruthardt auch manche für den Anfangsunterricht berechnete Werke vor; so vor allem natürlich die originelle „Elementarklavierschule ohne Text“ und sonstige klaviermusikalische Anfängerkost. Aus Ruthardts Beiträgen zur Unterstufe seien nur die feinen „Poetischen Studien“ op. 61, aus denen zu den verschiedenen Mittelstufen die sechs Vortragsstücke op. 51, die

Sommer-Idyllen op. 52, die „Militärische Suite“ op. 60 hervorgehoben; von seinen gediegenen Arbeiten für den Vortrag im Haus und Konzert: die „Ballade vom Rhein“ op. 25, Scherzo-Idylle op. 29, sechs Präludien op. 14, zwei Präludien und Fugen op. 15, „La Soirée dansante“ op. 20, sechs Walzer op. 21, die Sonate quasi Fantasia für zwei Klaviere op. 31 und die großartig angelegte Passacaglia aus op. 41 (eine erweiterte Oktavenetüde). In diesen Vortragsstücken musiziert ein Tondichter, der unbekümmert um links oder rechts aus sich heraus schafft, wie er muß.

Von Ruthardts vielen Bearbeitungen seien die beiden Bände „Alte Tänze“ und das „Klavierbuch nordischer Komponisten“ (Hansen, Kopenhagen und Leipzig), beide wesentlich für den Unterricht berechnet, genannt; im übrigen war er einer der fleißigsten Mitarbeiter bei den Ausgaben klassischer (wie auch neuerer) Werke der Edition Peters.

Über Ruthardts äußeres Leben, das in schlichter Linie verläuft, kann in wenigen Zeilen Aufschluß gegegeben werden. Am 9. Februar 1849 zu Stuttgart geboren, war er Schüler des dortigen Konservatoriums, ging 1868 als Lehrer an das Genfer, 1886 jedoch an das Leipziger Konservatorium, wo er mit größtem Erfolg wirkte, bis er 1914 in den Ruhestand trat. Dieser galt ihm indes nicht auch als Abschluß seiner Schaffenstätigkeit; im Gegenteil hat er gerade in den zehn Jahren seiner Pensionierung trotz der harten Zeiten, die auch er in betrüblicher Weise am eigenen Leibe spüren mußte, fleißig weiter gearbeitet.

Seine vielen Freunde und Schüler wünschen dem verdienstvollen Künstler von Herzen einen langen gesegneten Lebensabend.

Berliner Musik / Von Adolf Diesterweg

Wenn der Bericht über das Berliner Musikleben eine Zeitlang auf die modernste Produktion nicht einging, so geschah es, um charakteristischste Erscheinungen zusammenzufassen, es geschah nicht aus mangelndem Interesse. Im Gegenteil: der Kritiker wird gerade in dieser Zeit, wo das Neue vielfach mit dem (recht lärmend geltend gemachten) Anspruch auftritt, besser oder wenigstens — ein unklarer Begriff! — „zeitgemäßer“ zu sein, als die bisher geschaffene Musik, alle darauf gerichteten Bestrebungen mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen. Das Neue, sofern es uns als notwendige Aussprache eines seiner inneren Stimme folgenden schaffenden Künstlers entgegentritt, wird uns immer zu ernster Auseinandersetzung mit ihm bereit finden. Unsere Abwehr gilt nur der Spekulation, dem intellektualistischen Experiment, das uns heute in allen Künsten auf Schritt und Tritt begegnet.

Es kann nun gar nicht scharf genug betont werden, daß die Erscheinungen, die das Berliner Konzertleben an die Oberfläche spült, am allerwenigsten das widerspiegeln, was von der jungen schaffenden Generation gerade in der Richtung der Verinnerlichung angestrebt wird. Es ist das Verhängnis Berlins, daß es als eine Stadt des Intellekts, weniger des Instinkts, mehr und mehr zur Landungs- und Ablagerungsstätte aller experimentierenden Richtungen der Welt zu werden droht. Es ist eine Tatsache, auf die wir uns nichts einzubilden haben, daß die Bestrebungen, die auf eine Erneuerung der Musik durch den Umsturz ihrer Grundlagen zielen, hier den günstigsten Boden finden, ja daß sie in Berlin dank der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“ geradezu gezüchtet werden. Dies geschieht mit wachsender Aufdringlichkeit unter dem Versuch der Zurückdrängung aller anderen Musik, die den Neuerungsfanatikern allein schon durch die Tatsache, daß sie sich normaler Mittel bedient („nicht aufregend, Herr Kollege“), ohne weiteres tödlich kompromittiert erscheint. Daß sich in diesem nachgerade zur Zeitplage gewordenen Streben nach Befreiung von Gesetzen, die, weiß Gott, nicht ausgeklügelt, sondern aus innerer Notwendigkeit erwachsen sind, der Fluch jener „Fortschritts“phraseologie auswirkt, wie sie Jahrzehnte hindurch aus der Feder oberflächlicher Journalisten auf das ahnungslose und gläubige musikalische Publikum herabträufelte, bedarf keiner Hervorhebung mehr.

Doch nun zu den Ereignissen — ich beginne füglich mit denjenigen, welche

von den Radikalinskis unserer Tage für besonders zukunftsträchtig gehalten und dementsprechend mit voller Lungenkraft ausposaunt werden.

Unauslöschlich in mein Gedächtnis eingegraben sind zwei „schwarze Abende", Abende so voll von einem gerüttelten Maß an Schreckensmusik, daß ich glauben möchte, durch den Zwang, diese auszuhalten, meine kritischen Sünden — wer wüßte sich frei von solchen? — reichlich abgebüßt zu haben: es folgte Ohrengeschinder marterndster Art auf den ausgesprochenen musikalischen Nihilismus, die Geräuschorgie auf den sensationell drapierten Erfindungsschwund — es folgte Strawinsky (Sacre du printemps) auf Schönberg (Pierrot lunaire).

Da hatten wir sie denn beisammen, „des Chaos wunderliche Söhne", die von den Fortschrittsfanatikern so gerne zusammengespannt werden, obgleich ein ungleicheres Paar kaum zu denken ist. Nachdem der russische Geräuschorgiastiker von dem Herausgeber dieser Zeitschrift erst kürzlich charakterisiert worden ist, darf ich mich darauf beschränken, den diametralen Gegensatz zwischen den beiden Atonalisten zu kennzeichnen: dem elementaren Rhythmus Strawinskys entspricht Schönbergs (des Schönberg der letzten Periode) rhythmischer Kollaps. Das bedeutet, daß Schönberg das letzte Band, das seine Kunst mit Musik verknüpfte, aus der Hand gegeben hat.

Es ist hier nicht der Platz, auf den „Pierrot lunaire", der in der Melos-Gemeinschaft unter der Leitung Fritz Stiedrys und unter der Mitwirkung hervorragender Künstler (Frau Gutheil-Schoder u. a.) zur Aufführung gelangte, des näheren einzugehen. Nur soviel sei gesagt, daß der Versuch Schönbergs, den Zwiespalt des bisherigen Melodrams zu beseitigen, mißlungen ist. Schönberg schreibt eine „Sprechmelodie" mit vorgezeichneten Tonhöhen vor, die sich aber vom Gesang dadurch unterscheidet, daß die Stimme den Ton nicht einhält, sondern ihn durch Heben und Senken sofort wieder aufgibt! Damit ist also nichts Entscheidendes gewonnen. Während aber im bisherigen Melodram das Nebeneinander von gesprochenem Ton und Musik schon störend genug wirkte, musizieren im „Pierrot lunaire" die einzelnen Instrumente (Klavier, Geige, Cello, Flöte und Klarinette) aneinander (und an der Sprechstimme) vorbei und rufen damit eine Verwirrung hervor, die sich gelegentlich bis zu vollständiger Irritation des Hörers steigert. Wir könnten also den mondsüchtigen Harlekin, diesen mißgeschaffenen Versuch, Albert Girauds tolles Durcheinander von Satanismus, Sentimentalität und burleskem Humor melodramatisch zu verwerten, seinem Schicksal überlassen, wenn nicht eine Beobachtung zu denken gäbe: Schönberg entläßt uns während der Dauer von sage und schreibe 20 Gedichten nicht für einen Augenblick aus dem Gestrüpp rücksichtslosester Dissonanzen — eine höhere Gewalt zwingt ihn, wie er bei jeder Gelegenheit versichert, dazu, so zu komponieren. Wie kommt es aber (erkläre mir, Graf Örindur, diesen Zwiespalt der Natur), daß dem nachgerade verzweifelten, nach Wohllaut verschmachtenden Hörer während des letzten Gedichts (bei den Worten: „Und träum' hinaus in sel'ge Zeiten") unerwartet das Labsal mehrerer Konsonanzen zuteil wird? — sie wirken denn auch nach so langer Entbehrung wie ein Geschenk des Himmels! Es sei ferne von uns, daran zu zweifeln, daß auch dieser überraschende Knalleffekt (kurz vor der Abschiedsverbeugung des mondsüchtigen Pierrot) nichts anderes ist, als die Auswirkung einer höheren, die Geschicke der Menschen (und Kompositionen) weise lenkenden Gewalt! (Lächle nicht, Richard*), das Sardonische kleidet Dein Heldenantlitz nicht!)

Wir gelangen von dem Vater und Klassiker der Atonalität zu den dii minorum gentium der nachgeahmten. Denn ohne Schönberg (und ohne Strawinsky, den rhythmischen Adoptivpapa) kein (an seinem gesunden Hanauer Musikantentum hoffentlich nur vorübergehend verhinderter) Hindemith. (Richard Strauß' Äußerung zu ihm: „Was komponieren's denn atonal, Sie haben's doch net nötig!" trifft den Nagel auf den Kopf.)

Es war einer clavicembalierenden Dame beschieden — der Name sei mit dem Mantel christlicher Liebe bedeckt — ihr Konzert mit der „Suite 1922", einer denkbar dreistesten und zynisch-brutalsten Klavierorgie zu beginnen, in der sich der junge Paul Hindemith über Gott und die Welt lustig macht. Als Ulk verfehlt, weil es dem frechen Dissonanzengebräu à la Strawinsky, das sich schier endlos ergießt, an einem Einschuß von echtem Humor fehlt, wirkte diese

*) Gemeint ist op. 40 des Schalks.

noch nicht dagewesene Einleitung zu einem Konzert beinahe komisch durch den hochachtungsvollen Ernst, mit dem Frau H. den haarsträubend klingenden Unsinn zelebrierte und durch die schon mehr fatalistische Ergebenheit, mit der das „Publikum" (privatim stöhnend) den „disziplinierten Lärm" über sich ergehen ließ. Keiner, der auch nur auf den Gedanken kam, sich aufzulehnen gegen diese unverschämte Verhöhnung jedes musikalischen Empfindens, die ein Musikant ausgeheckt hat in dem Bedürfnis, einmal den Teufel zu spielen (wie man ihn sich in Russisch-Hanau vorstellt). Die zum Himmel schreiende innere Unsicherheit, um nicht zu sagen, Feigheit des modernen Publikums, kann nicht drastischer illustriert werden, als durch dieses Erlebnis (dessen Schauplatz — o Ironie des Zufalls! — ausgerechnet die Berliner Singakademie war).

Fragt man, wie so etwas möglich ist, so bedanke man sich bei jenen Skribenten, die, jahraus jahrein, darauf aus sind, das Publikum durch einen Hagel von leeren Schlagworten zu verwirren und in seinem gesunden musikalischen Empfinden irre zu machen. Sache einer ihrer Verantwortung bewußten Kritik wird es sein, den Zuhörern das Rückgrat zu stärken. Es muß ihnen klar gemacht werden, daß sie das Recht haben, sich gegen groben Unfug im Konzertsaal zu wehren. In Zusammenhang damit sei gegen den Versuch, gegen Zuhörer einzuschreiten, die ihrem Mißfallen an einem Werk (wohlgemerkt nach Beendigung des Musikstücks) durch Zischen Ausdruck geben, energisch Protest erhoben. Es fehlt nur noch, daß — wozu in Berlin Neigung vorhanden ist — der Schupomann vom Dienst herbeigerufen wird, um den „Störenfried" mit Brachialgewalt aus dem Saal zu entfernen, womit denn der Tragikomödie der Unterdrückung berechtigter Entrüstung das Satyrspiel folgt, daß die bewaffnete Macht in rührender Ahnungslosigkeit geradezu in den Dienst des groben Unfugs gestellt wird.

Wir verlassen hiermit Paul Hindemith, nicht ohne der Gerechtigkeit wegen zu betonen, daß die Suite aus dem Unglücksjahr 1922 wohl seine gröblichste Verirrung in ein geschmackloses Pseudorussentum bedeutet, und geben der Hoffnung Ausdruck, daß der begabte junge Komponist die Energie aufbringen möge, aus theoretischer Gebundenheit und Abhängigkeit von fremden Einflüssen zum freien Gebrauch seiner natürlichen Kräfte und zur Läuterung und Vertiefung seines Schaffens zu gelangen! Möge er sich aus einem Musikanten von des Talents Gnaden durch Selbstzucht zum Musiker von Charakter entwickeln!

Wenn ich mich nunmehr dem in Nürnberg lebenden Musiker Ludwig Weber zuwende, so geschieht es mehr aus psychologischem als aus musikalischem Interesse. Denn Weber stellt einen neuen höchst charakteristischen Typus dieses angenehmen Zeitalters: den „Zweifrontenkomponisten" in Reinkultur dar. Heute ist es immerhin noch ungewöhnlich — morgen wahrscheinlich schon nicht mehr! — daß ein Komponist uns zumutet, seine atonalen und tonalen Werke oder Bearbeitungen gleichermaßen ernst zu nehmen! Solches geschah in einem Herrn Weber gewidmeten Einführungskonzert, in dem ein katastrophal steriles, atonales Streichquartett des Komponisten zu Gehör gelangte, neben zum Teil sehr ansprechenden Volksliederbearbeitungen (mit Begleitinstrumenten), die sich (soweit ich sie gehört habe) naturgegebenerweise, dem Himmel sei Dank, in den Grenzen der Tonalität hielten. Zeigte der Komponist hier überwiegend einen gesunden Sinn für Klang und Satz (es fehlte allerdings gelegentlich nicht an Eigenwilligkeiten), so erwies sich das Quartett als ödeste Auswirkung jener Chaoskonjunktur, der heute so mancher junge Musiker huldigen zu müssen glaubt. Jedenfalls verlangte das Programm (das nicht einmal für nötig hielt, den Zuhörer über die Entstehungsdaten der Werke zu orientieren und damit einen Erklärungsversuch dieser amphibischen Produkte zu unternehmen) von den Zuhörern eine Umstellungsfähigkeit, der nur die gröbsten Konstitutionen und gewandtesten Stilturner gewachsen waren.

Wie sich die Gebrüder Weber aus Nürnberg — der Tonalist und der „Atonalitäter" — in Zukunft miteinander auseinandersetzen werden, ist ihre Sache. (Immerhin besteht ja die Hoffnung, daß der Geist des Volksliedes, schlicht, wahr und natürlich, über den Geist ungesunder Spekulation den Sieg davontragen wird!) Meine Sache aber ist es, diesen Bericht, der sich zu lange auszuspinnen droht, abzuschließen, wenn er auch nur einen Teil der Erscheinungen berücksichtigen konnte, die der Neuerungskoller einer unschöpferischen Zeit ausgebrütet hat.

Die Flöte, ihr Spiel, und wie ich dazu gelangte

Eine Plauderei von Kammervirtuos Maximilian Schwedler, Lehrer des Flötenspiels am Konservatorium zu Leipzig

Wenn ich mich meiner frühesten Kindheit erinnere, sehe ich unter dem Hausrat meiner Eltern einen alten Flügel. Es war kein gewöhnlicher Flügel, denn wenn man eine neben seiner Tastatur befindliche Vorrichtung einstellte und mit dem Fuß einen Blasbalg in Tätigkeit brachte, ertönte, zugleich mit dem Saitenspiel, ein Flötenwerk.

Das war spaßhaft, einen noch größeren Genuß hatte ich aber, wenn ich in unbewachter Zeit einzelne Pfeifen herausnehmen und anblasen konnte. Dann geschah es manchmal, daß ich die Pfeifen am unrechten Ort in die Windlade einschob. Wenn dann der Vater den Flügel traktierte und das Pfeifenwerk einstellte, entstand eine Musik, die ihm nicht gefiel, auch mir gefiel sie nicht — noch weniger aber die Belohnung, die ich für meine Tätigkeit erntete.

Zur Urform der Flötenfamilie gehört die Kernpfeife, aus ihr entstand die Schnabelflöte und aus dieser das Flageolett. Wenn der Frühling Saft in die Weiden trieb, stellten wir Jungen uns derartige Flöten aus Weidenrinde her. Zweierlei Arten gab es da. Die mit Grifflöchern versehene Dudelflöte (eine Art Schnabelflöte, diese ist seit Joh. Seb. Bachs Zeit aus dem Orchester verschwunden) und die zur Erreichung verschiedener Tonhöhe mit einem beweglichen Stöpsel versehene Stöpselflöte.

Diese eignet sich vortrefflich zur Nachahmung von Vogelstimmen; den traulichen Ruf der Goldammer damit nachzuahmen, ist nicht schwer. Der erfahrene



Jäger fertigt eine ähnliche Art aus einem Geflügelknochen zum Anlocken des Haselhahns. Querpfeifen mit Grifflöchern fabrizierten wir aus dem Holz des Holunder (Sambucus). Freilich, so schön schrill wie die Militärquerpfeifen klangen sie nicht.

Ein Erlebnis, das ich im Sommer 1863 hatte, lenkte meine Pfeifentändelei in edlere Bahnen. Unweit unseres Gartens, nur durch den Nachbargarten getrennt, wohnte ein betagter Offizier mit seiner Schwester.

Eines Abends, ich hatte auf einem Pflaumenbaum Beschäftigung gefunden, brachten mich Gitarrenklänge, die aus dem Majorsgarten kamen, zum Aufhorchen. Bald setzte dazu eine sanfte Frauenstimme ein und kurz darauf vernahm ich auch Flötenklang. Es war herrlich, eine Überraschung, die in mir haften blieb! Die ruhige, liebliche Melodie des Liedes, die zarten Akkorde der Begleitung und die auf- und absteigenden, sich gleichsam um die Melodie rankenden Läufer der Flöte hatten es mir angetan.

Was ich eigentlich gehört hatte, habe ich erst in späterer Zeit erfahren. Es war das Lied der Preziosa: „Einsam bin ich nicht alleine" von Karl Maria v. Weber. Oft habe ich bei Preziosa-Aufführungen das Lied begleitet. Es geschah dann immer mit besonderer Wärme und das kleine Ereignis der Kindheit trat dabei vor meine Seele.

Seit diesem Abend war mein Sinnen nach dem Besitz einer wirklichen Flöte gerichtet; der Zufall brachte die Erfüllung meiner Sehnsucht. Die Mutter war zur Versteigerung eines Nachlasses gegangen und hatte dort eine Flöte erstanden. Wer war glücklicher als ich! Die Flöte war aus Buchsbaumholz, hatte schwarze Hornringe und zwei Klappen am Fußstück; in einem braunen Lederfutteral konnte man sie unterbringen. Noten waren auch dabei, und zwar ge-

druckt und eingebunden: „Exempel zu Johann Joachim Quantzens Versuche einer Anweisung die Flöte-Traversiere zu spielen". Die Chronik von Hirschberg (Schlesien) erzählt, daß der Hautboist der königlichen Garde zu Potsdam, Zipfel, Konzertist auf der Flaute im Quantzischen Geschmack, 1780 als Stadtmusikus dorthin verpflichtet worden ist.

Da der erwähnte Nachlaß einer Verwandten des Stadtmusikus „Zipfel" gehört hatte, war ich anscheinend in den Besitz einer Flöte dieses Mannes gelangt. Eine Angabe ihres Verfertigers zeigte die Flöte nicht. Da aber „Zipfel" Schüler von Quantz war und dieser sich mit der Herstellung von Flöten „nach eigenem Muster und Prinzipe" beschäftigte, liegt die Wahrscheinlichkeit nahe, daß er die Flöte von Quantz erworben hatte. Von seinem königlichen Schüler, Friedrich dem Großen, erhielt Quantz für jede ihm gelieferte Flöte 100 Dukaten. — Von fast allen Neuerungen an Blasinstrumenten sind die Bläser die Urheber. Auch Quantz als Virtuose und berühmter Lehrer hat sich in dieser Beziehung große Verdienste erworben. — Über ein Jahr habe ich auf der zweiklappigen Flöte gelernt. Unterstützt wurde ich dabei durch einen ehemaligen Militärmusiker. Er war ein alter Freiheitskämpfer und an der Katzbach und bei Leipzig dabei gewesen, als sich Vater Blücher so liebevoll und nachdrücklich mit unseren Erbfeinden unterhalten hatte. Das Aussehen des alten Flötisten grenzte an das des Feldmarschalls. Wie dieser hatte er starke buschige Augenbrauen und einen starken Schnurrbart; auch behauptete er gern, daß er furchtlos und unerschrocken sei. Sein Gebiß war trotz seines hohen Alters noch tadellos, und er besaß die Eigentümlichkeit, derartig laut damit knirschen zu können, daß man es noch durch eine Stubentür hörte. Wenn ich grobe Fehler machte, wurde er ärgerlich, rollte mit den Augen und knirschte. Einmal war dies wieder der Fall, ich guckte ihn aber von der Seite an und mußte herzhaft lachen. Da verzog sich plötzlich seine böse Miene zum freundlichen Grinsen, er streichelte mir den Kopf und in echtem Gebirgsschlesisch sagte er: „Sißte Maxel, a su is gutt, lach ock immer, wenn de dich förchten sullst." Die Vertrautheit mit der Quantzschen Flöte ist mir in späteren Jahren oft noch nützlich gewesen. Im Jahre 1893 spielte ich auf einem derartigen Instrument — 1750 von T. Riszler in Hamburg gefertigt — in einem historischen Konzert vor dem sächsischen Königspaar und 1896, gelegentlich der 32. Tonkünstlerversammlung, in einem Kammerkonzert im Gewandhaus zu Leipzig.

Das Erlernen eines Blasinstruments — für den Musikliebhaber eignet sich dazu die Flöte, das Waldhorn, das Corno a Piccolo, die Trompete und das Piston — ist bis zu einer gewissen Grenze dankbarer als das eines Streichinstruments. Mancher ist ja bereits befriedigt, wenn er nach kurzer Zeit alles das, was er singen kann bzw. singen möchte, blasen kann. Dies wird ihm um so eher gelingen, wenn der erste Unterricht auf einem neuzeitlichen Instrument beginnt. In dem Maße wie die Flöte ist kein anderes Blasinstrument den Ansprüchen der jetzigen Musikepoche gefolgt. Auch der Dilettant handelt klug, wenn er sich diesen Umstand zunutze macht und den Gebrauch eines alten Flötensystems vermeidet. Freilich ist dies zugleich eine Geldbeutelfrage; doch man bedenke, daß die Ausgabe nur eine einmalige ist und die hohen Beträge, die das Spiel eines Saiteninstruments durch Beschaffung von Saiten andauernd erfordert, beim Flötenspiel wegfallen.

Hocherfreulich für den Flötenspieler ist auch die Tatsache, daß die Flötenliteratur in den letzten 30 bis 40 Jahren bedeutend reichhaltiger geworden ist. Die bereits vorhandene klassische Flötenmusik ist durch das Erscheinen anderer Flötenstücke der Altmeister ergänzt worden, Tonsetzer von Ruf der älteren und neuesten Schule haben Solostücke und Kammermusik beigesteuert und hervorragende Flötenkünstler haben wertvolle Studienwerke, Vortragsstücke und Übertragungen in den Musikalienverlag gebracht. Ausführliche Auskunft hierüber geben die bei Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erschienenen Führer durch die Flötenliteratur.

Es ist ein „Lieb' Ding“, die Flöte! Anheimelnd in der Hausmusik, unentbehrlich als Orchester- und Soloinstrument, auf fröhlicher Wanderschaft ein lustiger Freund.

Musikliebenden Damen, die singen möchten, über ausreichende Stimmittel jedoch nicht verfügen, sei als Ersatz das Flötenspiel nahegelegt; der Versuch wird sich lohnen.

Wie das Spiel auf Blasinstrumenten in gesundheitlicher Beziehung wirkt, habe ich in meinem Buche „Flöte und Flötenspiel“ (J. J. Weber, Leipzig) gesagt. Hier sei nur hervorgehoben, daß das Blasen durch die notwendig bedingte tiefe Einatmung den Gasaustausch im Körper vermehrt und somit einen wohltuenden Einfluß auf den Kreislauf und Stoffwechsel ausübt.

Und nun: Man greife zu... zaudere nicht! — Mögen alle, die das liebliche Instrument sich erwählen, derartig damit vertraut werden, daß ihnen sein Spielen zum Spiel wird! Schon Robert Schumann sagt: „Das Wort ‚spielen‘ ist sehr schön, da das Spielen eines Instruments eins mit ihm sein muß. — Wer nicht mit dem Instrument spielt, spielt es nicht.“

Scherzando

Stundengeben

Von Peter Cornelius

Stunden geben, immer Stunden,
Wer hat doch die Qual erfunden!
An den Stuhl wie angebunden
Sitzt man, bis der Tag entschwunden.
In den Stunden, in den Stunden
Wird geplagt man und geschunden,
Und die einz'gen, die uns munden,
Sind halt noch die Schäferstunden.

Musikerberuf und Lebensdauer. „Wie lange spielen Sie eigentlich jeden Tag?“ — „Sechs bis sieben Stunden.“ — „Das greift doch sicher die Nerven furchtbar an, untergräbt die Gesundheit und verkürzt schließlich das Leben.“ — „Na, ich bin doch noch ganz munter und kürzlich zweiundsechzig geworden.“ — „Ja, aber wenn Sie nicht Musiker wären, dann wären Sie jetzt vielleicht schon zweiundsiebzig!“ Osm.

— Der Cellist Ernst J. in Berlin hatte eine Mazurka für sein Instrument komponiert, deren Thema sehr kräftig an eine bekannte Melodie aus dem „Troubadour“ erinnerte. Im Begriff, das Stück einem Bekannten zu übersenden, war er um ein paar Worte verlegen, die er als Widmung auf das Heft schreiben wollte, und fragte einen zufällig anwesenden Freund um Rat. „Zerbrich dir nicht lange den Kopf,“ meinte dieser; „schreib einfach: Zur freundlichen Erinnerung — an den Troubadour!“ Osm.

— Erfolglose Konzertgeber könnten viel Geld verdienen, wenn sie sich als Luftpumpen vermieteten: sie verstehen es ja ausgezeichnet, einen leeren Raum zu erzeugen. Osm.

Witziges von Moritz Moszkowski. — Alexander Moszkowski, der Verfasser des „Anton Notenquetscher“ und lange Jahre Herausgeber der „Lustigen Blätter“, ist weithin als Humorist geschätzt. Weniger bekannt ist, daß auch sein Bruder Moritz, dessen Klavierstücke in aller Händen sind und der in diesem Sommer das 70. Lebensjahr vollendet, über sehr viel Witz und Laune verfügt. Wir heben einiges aus seinen gedruckten Briefen an den früh verstorbenen Komponisten Kuczynski heraus. Drollig entschuldigt er seine Schreibfaulheit: „Wenn Sie bis zum heutigen Tage noch kein Schreiben von mir erhielten, so geschah dies nur, weil ich noch keins an Sie abgeschickt hatte.“ In der Sommerfrische betreibt er das „dollste far niente“, er fristet in Ostende „ein hummervolles Dasein“, und die Zeit vergeht ihm so rasch, daß er von „diesem in der Tat laufenden Monat“ spricht. Ueber Johannisbads Heilquellen heißt es: „Die Bäder gelten als sehr ungesund, aber nicht geradezu tödlich“, und wer wollte ihm nicht begeistert zustimmen, wenn er sagt, „Wer in Italien war, ohne Neapel gesehen zu haben, der kennt diese Stadt überhaupt nicht“? Auf Moszkowski geht wohl auch der Ausspruch über eine ebenso häßliche wie stimmbegabte Sängerin und ihre der Mutter nur allzu ähnliche Tochter zurück: „Die Mutter hat sich sehr zu ihrem Nachteil unverändert, aber die Tochter ist fürchterlich erblüht!“ Osm.

Ein Münchener Opernkapellmeister hat einen Ruf — — sagen wir, nach Stuttgart erhalten. Am Abend dirigiert er und ist Gegenstand herzlicher Ovationen. Besonders ein Herr im Parkett

schreit wie besessen: „Dableiben, dableiben!“ Seinem Nachbar scheint dieser Grad von Begeisterung zu groß: „Was schreien Sie denn so?“ fragt er ihn. „Was wollen Sie denn?“ sagt der andere. „Ich bin ja aus Stuttgart!“

— Beim Komponisten Müller klingelt's. Er stürzt mit der Feder in der Hand an die Tür und öffnet. „Verzeihung, sind Sie Herr Lehmann?“ — „Nee, der wohnt eine Oktave höher!“ Osm.

Ein Sänger wird in Gesellschaft aufgefordert, ein paar Lieder zu singen. Zur Verwunderung der Anwesenden legt er vor Beginn der Produktion Krawatte und Kragen ab: es singe sich so leichter. Ein anwesender Kritiker wird nachher gefragt, wie es ihm gefallen habe. „Der Herr singt ganz gut,“ sagt er, „aber froh bin ich doch, daß er kein Bauchredner ist.“

Meyerbeer kam auf einer Reise in die Hauptkirche einer Stadt und hörte dort zu seinem Erstaunen eine Arie aus einer seiner Opern singen, aber auf einen untergelegten lateinischen, geistlichen Text. Halb ärgerlich, halb lachend über den sonderbaren Mißgriff, brach er in die Worte aus: „Lieber Gott, vergib mir's; aber für dich habe ich sie nicht gemacht!“

Neuerscheinungen

Hildebrandt, Kurt: Wagner und Nietzsche. Ihr Kampf gegen das 19. Jahrhundert. 8°, 514 S. Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau. 1924. Preis geb. 14.—.

Miniature essays: John Ireland, kl. 8°, 12 S.; Alfredo Casella, kl. 8°, 14 S.; Francis Poulenc, kl. 8°, 12 S. Verlag: J. u. W. Chester, Ltd. London.

Singer, Kurt: Vom Wesen der Musik. Psychologische Studie. Kl. 8°, 45 S. Kleine Schriften zur Seelenforschung, hrsg. von Dr. A. Kronfeld. Julius Püttmann, Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Quint, Heinz: Leitlinien zu einer Vortragsreihe über Tonanalyse, 8°, 76 S. Anzengruber-Verlag, Leipzig-Wien. 1924.

Benz, Richard: Die Stunde der deutschen Musik. I. Buch. Gr. 8°, VIII u. 467 S. Eugen Diederichs Verlag in Jena. 1923. M. 12.—.

Hunziker, Rudolf: Hans Georg Nägeli. Gedächtnisrede. 8°, 40 S. A. Vogel, Winterthur. 1924.

Werker, Wilhelm: Die Matthäus-Passion. Bach-Studien II. Bd., 8°, 96 S. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. 1923.

Besprechungen

Walter Braunfels, Vor- und Zwischenspiele, op. 31, für Klavier. Wien und Leipzig, Universal-Edition.

Beethoven-Brahms-Pfitzner: Diese drei Meisternamen etwa stehen über der Eingangspforte zu Braunfels' Reich. Der Pianist weiß danach ungefähr, was er in diesen echten Charakterstücken (wozu der schreckliche Organistentitel?) zu erwarten hat: eine tiefinnerlich, leidenschaftlich und schwerblütig empfundene, männliche, herbe und knorrige geistige Charaktermusik. Allem bloß Stimmungsmäßig-Romantischen und Klangpoetischen gänzlich abhold, legt sie den Schwerpunkt auf alles das, was uns bei jenen drei Meistern teuer ist: die scharfe Ausprägung des urdeutschen Charakters. Wer im besonderen Brahms lieb hat, wird schnell zu seinem Jünger Braunfels kommen. Die moderne Kühnheit und Freiheit seiner „linearen Kontrapunktik“ (hier im gesunden und guten Sinn!) weist auf Pfitzner, der weitgriffige, großflächige und robuste Klaviersatz auf Brahms, das Empfinden und der Geist auf Beethoven. Und damit läßt sich auch in der alten, angeblich „überlebten“ Tonalität noch immer gute, ja, in diesem Falle wahrhaft groß und bedeutend empfundene und gestaltete Klaviermusik schreiben. Ich lege sie, zusammen mit Braunfels' früheren größeren Klavierwerken, etwa den „Bagatellen“ op. 5, „Studien“ op. 10, dem „Lyrischen Kreis“ op. 16 (alles Ries & Erler), dem Klavierkonzert op. 21 (Leuckart), allen ernsten deutschen Pianisten eindringlichst ans Herz! Dr. W. Niemann

Truderdinger Kirchweih. Ein Reihen bayrischer Bauerntänze für Klavier zu zwei Händen von Gottfr. Rüdinger, Op. 39. Musik im Haus H. 7. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.

Die bisherige Schlagerwirtschaft, die ebenfalls ihren guten Teil zu unserem Zusammenbruch beigetragen hat, kann nicht besser bekämpft werden, als wenn ernsthafte Musiker anfangen, gute, volkstümliche Tänze zu schreiben. Einfache, tüchtige Gebrauchsmusik, an der das Volk im weitesten Sinne teilhaben kann, tut uns heute vor allem not. Rüdinger bietet uns hier eine Anzahl Bauerntänze, die ihre bayerische Abstammung nicht verleugnen. Ohne einen Anspruch auf Originalität zu machen — es wären Einflüsse etwa von Joh. Strauß jr., Ivanovici u. a. nachzuweisen — bereiten sie dem Musikfreund doch wahre Freude und er kann getrost mit seiner Schönen ein Tänzchen darauf wagen. W. W.

Joh. Herm. Schein: Sämtliche Werke. Hrsg. von Arthur Prüfer. 7. Bd. (3. Veröffentlichung.) Opella Nova. Geistliche Konzerte (Leipzig 1626) zu 3, 4, 5 und 6 St. 3. Abtlg. Durchgesehen und für den praktischen Gebrauch bearb. v. B. Engelke. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1923.

Dieser Band, der Köstlichstes von Schein enthält, sei hier lediglich im Hinblick auf seinen künstlerisch-praktischen Wert angezeigt, da er wie wenige es verdient, recht bald und intensiv von protestantischen Kirchenmusikern benutzt zu werden. Sind schon die bisher veröffentlichten Opella Nova Scheins (Nr. 1—20) eine Überraschung gewesen, so trifft dies in noch verstärktem Maße auf diesen Teil (Nr. 21—32) zu, der Schein in einer Feinheit und zugleich einer Intensität der Erfindung die neuen Mittel der damaligen Musik zur Anwendung bringen sieht, daß man denn wohl darüber staunen kann. Vor allem sind es folgende Stücke, die im stärksten Sinne fesseln, das Choralstück: Komm heil'ger Geist, in der die Choralstimme einem geradezu ins Dithyrambische geratenden vollen Orchestersatz gegenübergestellt ist, d. h. Gottes „Gnaden Gut" sich in einer instrumentalen Orchesterflut ergießt; dann das ebenfalls ungemein feurige Konzert: „Gehet hin in alle Welt", das aber starke Differenzierungen aufweist und mit herrlichen Deklamationsschönheiten arbeitet. Weiter das ungemein sprechende Magnifikat für zwei Vokalstimmen, das in süßester und innigster, fast ekstatischer Schwärmerei sich ergehende „O Maria, gebenedeit bist du", das einem weichen Bariton eine selten schöne Aufgabe bietet; das militärisch kurze, sehr phantasievoll angelegte „Nun ist das Heil" und ganz besonders auch die Seligpreisungen, in denen die Vielseitigkeit von Scheins Begabung sowie der ihm zu Gebote stehenden Mittel am umfassendsten zum Ausdruck kommt. Eine Lanze sei noch im besonderen für das 4 st. „Wir glauben all' an einen

Hans Mersmann, Beethoven, die Synthese der Stile. Berlin 1922, Julius Bard.

Hier ist ein Gedanke näher ausgeführt, den Weingartner irgendwo einmal in einem kurzen begeisterten Schriftsatze geäußert: der Gedanke von der menschlichen Vielfältigkeit und Vielgestaltigkeit der Werke Beethovens. Damit soll durchaus nicht gesagt werden, daß es im vorliegenden Buche im Anschlusse an Weingartner geschehen sei. Wenn wir uns recht erinnern, war der Gedanke bei diesem ganz allgemein menschlich und künstlerisch gefaßt; Mersmann betrachtet die Sache doch vielmehr von der Seite des Historikers, er sieht in Beethoven den Meister, in dem alle Kräfte zusammenfließen und von dem aus die Linien wieder auseinanderdrängen (S. 8). Aber nicht um eine äußerliche Periodisierung handelt es sich bei dieser Beethoven-Synthese, sondern um gegenseitige Durchdringung der verschiedenen musikalischen Wesensseiten des Tondichters. Wenn im einzelnen auf die geistreichen, in gepflegter Sprache vorgebrachten Ausführungen Mersmanns selbst verwiesen werden muß, so sei nur wenigstens kurz noch vermerkt, daß er in den letzten Quartetten „letzte, alles verschmelzende Synthese" sieht. — Wer das fesselnde schmale Büchlein von Heuß über „Beethoven, eine Charakteristik" (Leipzig, Voigtländer) kennt, wird eine ganz andere Art von Synthesen bei dem Meister, die der Doppeleinheiten, feststellen. Mit dieser Auffassung hat die Mersmannsche also nichts zu tun.

Das Buch, das eine Einzeldarstellung im Rahmen einer „Kulturgeschichte der Musik" darstellt — bisher ist noch als zweite aus gleicher Feder, „Das deutsche Volkslied", erschienen —, ist vom Verlag mit Notenbeispielen und ganzseitigen Bildern und Faksimiles reich ausgestattet worden. Dr. M. U.

Carl Locher, Die Orgelregister und ihre Klangfarben. Fünfte Auflage. Bern, Ernst Kuhn; Stuttgart Chr. Belser, A.-G.

Das in 9 Sprachen und Blindenschrift verbreitete, beliebte Werk liegt in Neubearbeitung von Josef W. Dobler vor, den die vierte Auflage schon mehrfach zitiert. Der Vergleich beider Auflagen weist in der fünften Kürzungen nicht wesentlicher Art auf und Bereicherungen, auf welche das Vorwort hinweist. Der unvergeßliche Locher konnte auf seiner letzten Reise nach Deutschland nicht eingehende Kenntnis erhalten von der allgemeinen Verfeinerung in der Behandlung von Aliquoten und Mixturen. Darum heißt es noch Sesquialtern zum vollen Werk statt mit Flöte 8 oder 4', wie man auch jetzt sagen darf $2^{2}/_{3}$, $1^{3}/_{5}$, $1^{1}/_{3}$, $1^{1}/_{7}$ zu Flöte 8', entsprechend im Pedal $5^{1}/_{3}$, $3^{1}/_{5}$ zu Subbaß und Violon 16'. Als weiteren Teilton empfiehlt Dobler die None, welche unter „Cornettin" in Auflage 4 bereits ein, wie es scheint, unerwünschtes Dasein fristete. Da wird es Zeit, die Septime allgemeiner einzuführen und sich ihren Zauber in der Harmonia aethera nicht entgehen zu lassen. Der akustische 32' ($16 + 10^{2}/_{3}$) des sechzehnten Jahrhunderts kann heute beinahe als einzige Erinnerung an Abt Vogler gelten, der ihn wiederbelebte. Aber auch mit der gedachten Aliquotintonation bewegt sich der feinfühlige Orgelbauer wieder in den Bahnen Voglers. Seite 1 vermerkt eine Akzentkoppel in

der Berliner Philharmonie. Hier liegt eine Verwechselung vor mit St. Marien im Zustand vor 1908. Die neue Philharmonieorgel (Walcker) ist bemerkenswert durch eine Disposition ohne Quintatön und Gemshorn nach Vorbild der beiden Andreas Silbermann. S. 43 zitiert noch Aufschriften von Gemshorn 8, 4 „mit Silbermann-Mensur", die es also nie gab. Riemanns Anregung, die Unterduodezime als Füllstimme zu bauen, vermerkt Seite 86. Sie ist, soweit bekannt, einmal zur Tat geworden, aber gleichfalls gegenstandslos, da Riemann seinen Glauben an die objektive Existenz der Untertöne im Mollsinne aufgeben mußte. Wenn unser Elend den Bezug von geräuschlos arbeitenden Meidinger-Gebläsen aus Basel nicht mehr zuläßt, so würde uns mit Nachweis entsprechender Firmen in Deutschland gedient sein. Mir selbst begegneten die Gebläse von Laukhuff-Weikersheim als vollkommen zweckentsprechend. — Die Erweiterungen des Buches halten sich im Sinne Lochers bis auf einen Punkt. Locher hatte sich von der Veredelung des Labialtones durch Herabsetzung des Winddrucks bei reichem Zustrom überzeugt. Dobler stellt die Notwendigkeit einer Differenzierung des Drucks überhaupt in Frage und meint, daß Weichheit auch bei starkem Druck und geringem Zufluß erreicht werde. Dies ist zwar bis zu einem gewissen Grade zutreffend, jedoch nicht mit dem Effekt an Tonfülle. — Es kann der 5. Auflage nicht an Absatz fehlen, der eine 6. notwendig macht. Wie dankbar würden wir sein, dann von den Fortschritten im Auslande zu hören.

Arthur Egidi

Kontrabaßsoli mit Klavierbegleitung.

Der treffliche Leipziger Kontrabaßvirtuose und Mitglied des Gewandhausorchesters Th. A. Findeisen hat in der Cefes-Edition (C. F. Schmidt, Heilbronn) mehrere Konzertstücke für Kontrabaßsolo mit Klavierbegleitung erscheinen lassen, von denen op. 12, „Karnevalsszene", und op. 19, „Elegie", zur Besprechung vorliegen.

Über das erste Stück kann ich mich insofern kurz fassen, als ich es vor einigen Jahren vom Komponisten selbst in einem Konzert mit riesigem Beifall habe vortragen hören. Allerdings erfordert es einen Künstler, der den „Gradus ad Parnassum" zunächst schon in rein technischer Hinsicht restlos zurückgelegt hat, dem sämtliche Etagen des Griffbrettes, perlende Läufer, Doppelgriffe, einschließlich chromatischer Terzengänge und was dergleichen virtuose Kniffeleien mehr sind, in unbegrenztem Maße zu Gebote stehen. Wenn er dann auch noch einen gehörigen Schuß Musikertum im Blute hat, wird er in der Lage sein, diese „Karnevalsszene" als das zu geben, was sie sein soll: ein sprühender, geistreicher, musikalischer Witz, der den Karnevalsmaskentaumel in Form einer musikalischen Orgie auf dem Kontrabaß herunterrasen läßt. — Tief ernste Musik ist dagegen die Elegie op. 19 („Am Grabe des Freundes"). Dieses Stück will mit völliger Hingabe und tiefstem Sichselbstversenken gespielt sein, es dürfte einen ergreifenden Eindruck hinterlassen. Findeisens Tonsprache ist in beiden Werken durchaus nobel und seine Harmonik völlig modern. Besonders empfehlen sich beide Werke durch eine musikalisch reich ausgestaltete Klavierbegleitung, — op. 12 scheint

Gott" gebrochen, das auf geistvollste Art den nicht einfachen Text zu fassen vermag, mit seinen plötzlich außerordentlich bewegten Bässen bei „hüt und wacht" unmittelbar Bach vorgreift. Gerade auch in diesem Stück erheben sich aber sehr stark die Fragen der Akzidentien (Versetzungszeichen) und Akkorddeutungen, und die Art, wie der praktische Herausgeber des Bandes, B. Engelke, teilweise vorgegangen ist, dürfte auf manchen Widerspruch stoßen. Da ein Revisionsbericht noch fehlt, wird man diesen erst abwarten wollen, bevor man sich mit den Fragen näher beschäftigt. Hier gilt es zunächst, mit Nachdruck auf den außerordentlichen und gerade auch praktischen Wert der Publikation hinzuweisen, sowie dem Herausgeber A. Prüfer den Dank dafür abzustatten, daß es ihm — mit Hilfe einiger Wissenschaftshilfen — gelungen ist, trotz aller Nöte der Zeit die Herausgabe der Scheinschen Werke fortzusetzen. Auch Schein hatte unter wirtschaftlichen Nöten zu leiden und seine Worte, die Prüfer seiner kurzen Einleitung voraussetzt, werden heute auf innigstes Verständnis stoßen, so daß sie denn doch angeführt seien. Schein entschuldigt das Ausbleiben des 2. Teils seines Werkes „infolge einer unerhörten, unmenschlichen Teuerung, bei welcher neben der Pietät alle freye Künste und also auch die edle, jederzeit hochberühmte und zuvörderst zu des Allmächtigen Ehren servierende Musik fast ganz desert sich befinden. Damit aber solche, der Zeiten iniquität es gleichwohl nicht soweit nicht bringen möchte, daß des lieben Gottes Ehre gantz und gar geschwiegen und dem Teufel und seinen Gliedmaßen allein gepfiffen werde [was nun allerdings heute reichlich besorgt wird], als habe ich, wie wohl nicht ohne schwerfallende Unkosten, welche mir seine göttliche mildigkeit verhoffentlich anderweit recompensiren wird, diese Krafftsprüchlein componieren wollen." Kraftsprüchlein sind

diese Stücke in der Tat, es war eine „Neue Musik", die den Adelsbrief, den von Genius' Gnaden, in sich selbst trug, deshalb auch nicht in der Welt „gemacht" zu werden braucht. Genitum non factum!

A. H.

Joh. Seb. Bach, Auswahl leichter Klavierkompositionen. Für den Unterricht herausgegeben von Franz Kullak; neu phrasiert und erweitert von Martin Frey. Steingräber - Verlag, Leipzig.

Die vielen Freunde der Kullakschen Bach - Auswahl werden diese nach modernen Phrasierungs- und Vortragsgrundsätzen hergestellte Neubearbeitung freudig begrüßen. Inhaltlich wurden ein paar Veränderungen vorgenommen: Für die Fuge aus der E-Moll-Toccata setzte der Bearbeiter die französische Suite in E-Dur, und die G-Dur-Suite ergänzte er durch die Sarabande und die Loure; Maßnahmen, die jeder Bachfreund ohne weiteres billigen wird. Die Neuausgabe sei den Klavierlehrern nachdrücklich empfohlen. M. U.

Theod. Wünschmann, Op. 3. Böhmische Tänze für Klavier zu 4 Händen. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Von den fünf Nummern des Werkes liegt uns derzeit nur die erste, Presto, vor. Sie ist eine sehr erfreuliche Talentprobe und läßt von den folgenden Gutes erhoffen. Mit keck dreinfahrenden, das Metrum kreuzenden Akkorden beginnend, stürmt der Hauptsatz temperamentvoll daher, ohne wirksame dynamische Kontraste vermissen zu lassen. Der sanfte Mittelsatz bringt schöne, öfters kanonisch verschlungene, vornehme Linienführung

Warum soll am Schluß der ersten Periode in F-Dur das unartige es, das gleich in e verbessert wird, das Ohr erst ärgern? Man sähe den kleinen Verdruß sich gern erspart.

Th. Raillard

auch mit Orchesterbegleitung zu existieren, — die namentlich dazu beiträgt, der dunklen Tiefe des Kontrabaßtones hellere Diskantklänge gegenüberzustellen und dadurch dem Ganzen leuchtende musikalische Farbenpracht zu verleihen. Erwähnt sei noch, daß in der Klavierstimme zur Erleichterung für den Begleiter die Solostimme in der wirklich erklingenden Tonlage notiert ist, während Findeisen in der Solostimme die Grifflage (eine Oktave höher) schreibt und außerdem zur Erhöhung des Klangreizes die Scordatura



anwendet. R. Paul

G. Kugler, Schule des Klavierspiels, unter Berücksichtigung aller neuen musikpädagogischen Grundsätze. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Es geht durch die (nur 155 Seiten umfassende) Klavierschule ein entschieden neuzeitlicher Zug, der sehr zu begrüßen ist. Offenbar hat der Verfasser nahe Beziehungen zur Kindesseele und deshalb den lebhaften Wunsch, sie auf ihr möglichst entsprechende Art ins Wesen der Musik einzuführen, mit Umgehung seelenlosen Drills, unverstandenbleibender Formalistik. Jede Überlastung mit verstandesmäßigem Denken, dem das Kind abhold ist, will er vermieden sehen. Und hierin dürfte er allerdings etwas zu weit gehen. Auch bei der elementaren Musiklehre muß ein sanfter, aber stetiger Druck auf das Kind angewandt werden, daß es sich an logisches Denken, an begriffliche Klarheit gewöhnt.

Wie die Schule erfreulicherweise das Bestreben erkennen läßt, geistig den Schüler zum rechten Einfühlen in die musikalischen Phänomene zu leiten, so vertritt sie auch in bezug auf die Technik einen modernen Standpunkt, dem neben der Fingerschulung das Gewichtspiel bekannt und von höchstem Wert ist.

Als kleine Mängel im systematischen Aufbau sind zu nennen das Fehlen einer deutlichen Darstellung des kleinen Harpeggio vor Inangriffnahme des großen und einer genauen Erklärung der Synkope. Auch wird für das gleichzeitige Spiel zwei- und dreiteiliger Notenwerte der Hinweis auf „die zwei separaten Spielzentren des Gehirns" wenig förderlich sein zur Überwindung der bekannten Schwierigkeit. Sonderbarerweise hat hier der Verfasser nicht das sonst von ihm geübte Verfahren des rhythmischen Klopfens (resp. Klatschens) angewandt oder vorgeschlagen.

Jedenfalls enthält die neue Schule viel gute Anregungen und wird, wenn richtig ergänzt durch weiteres passendes Material für den Anfänger, sehr segensreich wirken. Th. Raillard

Joseph Haas, op. 49, Sechs Krippenlieder für eine Singstimme oder Kinderchor mit Klavier. M.-Gladbach, Volksvereins-Verlag.

Zu alten und neuen Texten hat der feinsinnige Tondichter stimmungsvolles Tongewand geschaffen, bei dem echt volkstümliche Melodik mit gewählter, reizvoller Harmonik meisterhaft verbunden wird. Eine hocherfreuliche Bereicherung an echter Weihnachtsmusik fürs deutsche Haus. Th. Raillard

Kreuz und quer

Die Uraufführung der Missa solemnis vor 100 Jahren fand am 24. März 1824 in Petersburg im Vereinshause der dortigen Philharmonischen Gesellschaft statt. Unter Beethoven selber kamen nur das Kyrie, Credo und Agnus Dei des Werkes im Kärtner-Tor-Theater in Wien am 7. Mai desselben Jahres zur Aufführung. Die erste nächste nachweisbare Aufführung erlebte das ganze Werk in der kleinen industrieberühmten böhmischen Grenzstadt Warnsdorf unter Kantor J. V. Richter im Jahre 1830. Dann erst folgte die erste reichsdeutsche Aufführung in Dresden am 13. März 1839. Die damals 32 Jahre bestehende Dreyssigsche Singakademie (gegründet 1807 vom Hoforganisten Dreyssig) setzte sie unter Leitung Johann Schneiders in Szene, des Bruders des Weltgerichts-Schneiders, der sich besonders auch als Orgelvirtuose eines glänzenden Rufes erfreute. Nach dieser Aufführung kam erst Köln (Heinrich Dorn auf dem Niederrheinischen Musikfest) im Jahre 1844 (27. Mai) an die Reihe, dann Leipzig im Jahre 1845 (Thomaskantor E. F. Richter) u. a. Aus der Geschichte der Missa solemnis ist vielleicht nicht uninteressant bei dieser Gelegenheit noch zu erfahren, was der Chronist der Berliner Singakademie, Martin Blumner, bekannt gibt. In seiner Geschichte dieses Instituts heißt es S. 57: „Als ein eigentümliches Vorkommnis mag noch erwähnt werden, daß im Anfang des Jahres 1823 Beethoven an Zelter schrieb und seine unlängst vollendete Messe, von der er sagte, daß er sie nicht herausgeben, sondern nur einzelnen Höfen und Kunstinstituten überlassen wolle, zum Kaufe für 50 Dukaten der Singakademie anbot, mit dem Bemerken, daß die Messe sich auch für den von der letzteren gepflegten A-cappella-Gesang sehr wohl eignen würde. Die Vorsteherschaft beschloß eine Annahme des Anerbietens unter der Bedingung, daß der Komponist sein Werk a-cappella einrichten würde. Es scheint aber aus der Sache nichts geworden zu sein, und die Singakademie hat, als nach einiger Zeit die Messe auf Subskription erschien, auf diesem Wege ihre Exemplare erworben.“ O. S.

Wie Wagner mit der Rienzi-Ouvertüre Strauß und Strawinsky schlägt. In dem sehr eigentümlichen 13. Gewandhaus-Konzert — es wurde in Abwesenheit des wieder gastdirigierenden Furtwängler von Gustav Brecher geleitet — hörte man zuerst, und zwar zu Ehren des vor zwei Jahren verstorbenen Nikisch, „Also sprach Zarathustra“ von Strauß, welches Werk denn doch seine besten Zeiten hinter sich hat. Es ist allzu viel „Literatur“ in dieser Tondichtung übriggeblieben, den mittleren Hauptteilen fehlt die nötige Plastik, die das „Heldenleben“ auch heute noch so angenehm berühren läßt, das Tanzlied, der an und für sich dankbare Höhepunkt, ist für Nietzschesches Maß und auch überhaupt viel zu eng, lange nicht rein und ekstatisch erhaben genug — höchstens 2000 und nicht die berühmten 6000 Fuß über dem Meer, d. h. mehr München als Engadin —, vieles verblättert heute trotz einer Anzahl fast großer Eingebungen, die ohne Wagner aber nicht zu denken sind. Im zweiten Teil des Konzerts sang der Thomanerchor unter Straube aufs feinste schöne Dvořáksche Lieder, die aber unmöglich in den Zusammenhang paßten, dann folgte aber als Erstaufführung Strawinskys Musik zu dem Ballett „Petruschka“, die — im Gegensatz zu der Ballettmusik Le sacre du printemps — im Konzertsaal zur Aufführung zu bringen, eine heillose Stil- und Geschmacklosigkeit bedeutet. Denn diese Musik eines sogar ausgeprägt „rohen Realisten“ (vgl. den Artikel: „Strawinsky im Gewandhaus“, Dezemberheft) hat, wenn überhaupt, nur als Bühnenmusik ihre Berechtigung. Im Konzertsaal geradezu „photographierte“ Jahrmarktsmusik zu hören, belustigt zwar ebenfalls — manche Zuhörer brachen auch direkt in Lachen aus —, aber gerade auch mit dem Sinnspruch des Gewandhauses: Res severa verum gaudium hat das geradesoviel zu tun, als wenn man den sinnreichen Spruch übersetzte: Es war ein rechtes Gaudi! Strawinsky ist in dieser als solchen ziemlich harmlosen Musik geradezu Virtuos im Abkonterfeien der platten Wirklichkeit, und wie über Derartiges die großen Künstler denken, kann man ja überall nachschlagen. Zur eigentlichen, innern Sache, nämlich den in russische Verhältnisse übertragenen Bajazzo-Colombinen-Vorwurf, gibt der völlig äußerliche, seelenlose Strawinsky so gut wie nichts. Zur Bühnenhandlung würde man sich aber diese Musik ganz gern einmal anhören, über ihre Konzertaufführung ist aber weiter kein Wort mehr zu verlieren. An einem Abend zumal, an dem man Nikisch zu ehren vorgab, bedeutete diese eine doppelte Roheit. Wir

wissen aber zur Genüge, daß man sich heute über nichts mehr verwundern darf. — Und nun folgte auf diese Werke die einstige Wachtparaden-Ouvertüre zu Rienzi, die heute über 80 Jahre alt und von Wagner sehr bald mit verdächtigen Augen angesehen worden ist. Aber was war das? Klang das nicht urplötzlich nach all der Musiziererei wie aus dem Genieland? Stand da nicht auf einmal ein voller, ganzer Mensch vor einem, und wie, klangen nach all dem Gehörten die breiten Gesangsmelodien nicht geradezu heilig? Und so war's: Unmittelbar wurde man von den Schauern des Genies berührt, man hatte das Gefühl, käme heute nur halbwegs ein Wagner, ein großer deutscher Künstler mit dem innern Blicke, und mit einem einzigen Rienzi-Trompetenton — eine Eingebung höchsten Grades! — wäre der ganze Spuk der heutigen Musik verflüchtigt. Diese Ouvertüre als Schluß zu bringen, einen „rohen Realisten" durch einen noch roheren Idealisten in die Flucht schlagen zu sehen — durch die ganzen Zuhörer ging's wie ein göttlich freier Atemzug —, war das bleibende Resultat des Abends und der ganzen Programmzusammenstellung, zumal Brecher gerade auch die Ouvertüre vorzüglich herausbrachte. Nur weiß man eben, daß Künstler, die für rohesten Realismus im Konzertsaal eintreten, auf ein derartiges Resultat gar nicht hinarbeiteten. Denn sonst wüßten sie, daß sie in eigener Person das Urteil über ihr eigentliches Selbst fällten, und wer täte das in einem solchen Fall! Und das war das Allerbeste des Abends, daß man nämlich unweigerlich klar erkennen konnte, wie sich in diesem Fall die „klare Scheidung der Geister" zu vollziehen habe.

In Neustrelitz brannte am 15. Januar das Landestheater bis auf die Grundmauern nieder. Menschenverluste sind dabei nicht zu beklagen, aber der größte Teil des Theaterfundus wie auch Privatkostüme der Künstler und Instrumente der Musiker wurden ein Opfer der Flammen. Durch diese Katastrophe haben nicht nur die betreffenden Künstler, sondern schließlich auch das Kunstleben in Neustrelitz stark zu leiden.

In Italien hat sich ein Komitee unter Führung der Herren Parodi und Panizzardi gebildet, welches die Drucklegung des Werkes Ludwig Schemanns über Luigi Cherubini finanzieren will, da es in Deutschland infolge der wirtschaftlichen Verhältnisse nicht gedruckt werden kann.

In Berlin haben sich führende Männer der Behörden, Stadtverwaltung, des Kunstlebens, der Presse und Finanz zu einer gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst zusammengetan, deren Veranstaltungen den Namen „Berliner Abende" führen werden. In allen Stadtgegenden werden nur wertvolle Konzerte, Vorträge, Singspiele für 30 Pfennige pro Abend geboten, um in schwerer Zeit allen Kunstfreunden die geistige Anregung zu erhalten. Künstler, die im Konzertleben anerkannt sind, sollen für Deutschland festgehalten, junge hochbegabte Kräfte an die Öffentlichkeit gebracht werden. In Sonderveranstaltungen werden Oratorien, Orchesterwerke, Kirchenkonzerte zu Selbstkosten zugänglich gemacht. Geschäftsstelle: Alfred Bihler, Berlin-Wilmersdorf, Weimarische Straße 26.

Englische Hetze gegen deutsche Künstler. Um die nötigen künstlerischen Vorbereitungen für das Londoner Gastspiel der Wiener Staatsoper zu treffen, sollen in diesem Monat Richard Strauß und Franz Schalk in London eintreffen. Mehrere Zeitungen, wie „Daily Mail", haben bereits eine Bewegung gegen die Künstler deutscher Abstammung eingeleitet. Daß indessen die Gewerkschaft der englischen Berufsmusiker alles in Bewegung setzen will, um den Arbeitsminister zu veranlassen, dem Wiener Orchester die Erlaubnis zu versagen, in England gegen Entgelt zu spielen, hängt mit wirtschaftlichen Gründen zusammen.

Im „Corriere d'Italia" ist in Nr. 257 nachstehende Vatikanische Veröffentlichung zu lesen, die wir der Schweizerischen Musikzeitung entnehmen: „Bezugnehmend auf wiederholt veröffentlichte Nachrichten von Konzertreisen der Sixtinischen Kapelle ins Ausland und besonders jetzt nach Amerika, hat der ‚Osservatore Romano' folgende offizielle Mitteilung veröffentlicht: ‚In einigen amerikanischen Zeitungen steht die Ankündigung, daß der Chor der Sixtinischen Kapelle vom Vatikan sich demnächst für eine Reihe von Konzerten nach Amerika begebe, und es wird beigefügt, daß der Papst dazu gnädigst seine Ermächtigung gegeben

habe.' — Wir sind in der Lage zu erklären, daß der Papst keinerlei Ermächtigungen dieser Art zu solchen Konzertreisen gegeben hat, weder jetzt noch früher, und daß die genannte Bezeichnung ‚Sixtinische Kapelle' falsch und widerrechtlich, mißbräuchlich ist."

Ausweisung von Bühnenkünstlern. Wie uns aus Kaiserslautern berichtet wird, haben die Franzosen sechs der ersten Kräfte des dortigen Stadttheaters ausgewiesen. Der Spielplan des Stadttheaters, der dadurch empfindlich gestört ist, wird nur mühsam unter Hinzuziehung auswärtiger Kräfte aufrechterhalten. Wichtige Erstaufführungen und Neueinstudierungen, so die der im Vorjahre uraufgeführten Oper „Die Bäuerin" von Robert Hernried, mußten auf den Spätherbst verschoben werden.

In Genf erscheint eine neue schweizerische Musikzeitung, geleitet von R. Aloys Mooser, die „Revue musicale indépendente Dissonances", die dem schweizerischen Musikleben, wie die Schweizerische Musikzeitung sich ausdrückt, „einen neuen, frischen Ton" bringen will.

Städtische Musikpflege und Großstadtpresse. Unter diesem Titel gedenken wir uns in Bälde etwas ausführlicher mit der prinzipiellen Frage zu beschäftigen, ob es sich mit einer gedeihlichen Musikpolitik verträgt, wenn sich Musikkritiker von vornherein in Fragen hineinmischen, deren Entscheidung in den Händen städtischer Kunstdezernenten liegt. Oder, konkret gesprochen: Sollen Musikkritiker in der Besetzung wichtiger künstlerischer Stellen wie von Operndirektoren, ersten Kapellmeistern, Spielleitern usw. ihre Ratschläge überhaupt, vor allem aber in dem Sinne geltend machen, daß sie bestimmte, ihnen mehr oder weniger nahestehende Künstler den betreffenden Behörden vorschlagen. Die Frage ist nicht nur für Leipzig, sondern auch für andere deutsche Musikstädte so etwas wie akut geworden und erfordert eine möglichst unparteiische Behandlung. Das Für und Wider soll uns bald beschäftigen, in Erwägung aller in Betracht kommenden Fragen möchten wir aber schon jetzt städtischen Behörden den Rat erteilen, sich in diesen Dingen auch nicht das mindeste vorschreiben zu lassen, sondern nur ihres Amtes im vollen Bewußtsein ihrer Verantwortung zu walten. Die Kritiker aber, so sie dieses Namens würdig sein wollen, sollen sich des größten Kritikers, des Verfassers der Kritik der — ästhetischen — Urteilskraft, erinnern, der die völlige persönliche Uninteressiertheit als die selbstverständliche Grundlage für die Fällung eines ästhetischen Urteils ansieht. Wie soll ein solches aber möglich sein, wenn der Kritiker, nachdem er die Wahl eines Dirigenten z. B. durchgedrückt hat, seinen „Klienten" nunmehr zu beurteilen hat, während vielleicht ein anderer Kritiker mit seinem Vorschlag nicht durchgedrungen ist und deshalb womöglich noch das „Recht" zu haben glaubt, dem betreffenden Künstler aufsässig sein zu dürfen. Derartiges führt zu unleidigsten Kunstverhältnissen, die Kritik wird nicht nur völlig illusorisch, sondern je nachdem sogar schädlich im höchsten Grade. Kurz, diese wichtige Frage soll nächstens ausführlicher behandelt werden.

Von Ewald **Sträßer** hörte man im 11. Gewandhaus-Konzert die vierte Sinfonie (op. 44) in G-Dur, die dem anwesenden Komponisten einen überaus lebhaften Erfolg eintrug. Hätte das gleiche Publikum Sträßers am Düsseldorfer Tonkünstlerfest uraufgeführte fünfte Sinfonie gehört, so hätte es wohl einen Sinfonieerfolg abgesetzt, wie man ihn schon lange nicht mehr im Gewandhaus erlebt hat. Diese Sinfonie erweckte damals deshalb unsere stärkste Teilnahme, weil sie mit einer Unbekümmertheit, einer derart ungebrochenen Naivität das klassische Zeitalter beschwor, daß sie in der Erinnerung an Wert noch gewachsen ist. Die vierte Sinfonie mag nun in der musikalischen Arbeit wertvoller sein als jene, ihr weit mehr romantisches als klassisches Gepräge läßt sie aber in unsern Augen und bei unsrer Stellung zur Romantik bedeutend vor dem früheren Werk zurücktreten. Dort Plastik und in sich ruhende Lebensfreude — eine echt rheinische Sinfonie —, hier ein Wogen und Drängen, in Gefühlen, die heute lange nicht mehr in dem Maße ursprünglich berühren wie noch vor etwa zwanzig Jahren. Sträßer ist aber immerhin einer der wenigen, die noch Sinfonien schreiben können, und zwar Sinfonien spezifisch musikalischer Art, ohne besondere geistige Hintergründe, aus einem starken musikalischen Trieb heraus. Dieser äußert sich am stärksten im Schlußsatz, der dann auch den siegreichen Erfolg des Werkes besiegelte.

Über Sträßers sinfonisches Können und seine ganze sinfonische Existenz — auch eine sechste Sinfonie liegt fertig vor — wäre denn schon einmal ausführlicher zu sprechen, und wir fragen auch direkt an, wer einmal einen sach- und fachgemäßen Aufsatz über Sträßer den Sinfoniker schreiben könnte. Daß ein Komponist wie dieser echte deutsche Meister ganz ungebührlich vernachlässigt wird, wird niemand leugnen können, der einige Hauptwerke von ihm kennt, und der starke Erfolg im Gewandhaus zeigt, daß es keineswegs am Publikum fehlt, sondern eben an den Dirigenten, die für brüchigste neue Musik mehr Interesse aufbringen als für diese schöne, durchgebildete Kunst. Furtwängler hatte das Werk mit sichtlicher Liebe studiert, es war ein Ehrenabend für ihn.

Nationales Dirigententum. Während mehr oder weniger berühmte deutsche Dirigenten nichts mehr ersehnen, als recht häufig im Ausland dirigieren zu können und in Deutschland am liebsten nur Gastrollen geben, konzentriert ein so genialer, suggestiver Dirigent wie der Italiener Toscanini seine Kräfte nunmehr völlig auf Italien und vornehmlich auf das Scalatheater in Mailand. Und zwar aus keinem andern Grunde, als um der Musikpflege seines eigenen Landes mit allem Nachdruck dienen zu können, wie denn seit Jahren in Italien eine nationale Musikpflege einsetzte, die in der politischen Führung des Landes ihr Gegenstück hat. Die Ironie oder vielmehr ein Witz des Schicksals will es, daß gerade auch ein sich den internationalen Musikbestrebungen hingebender deutscher Musikschriftsteller, nämlich kein anderer als der Vorsitzende der Landessektion Deutschland der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, Prof. Dr. Adolf Weißmann, auf dieses nationale Dirigententum aufmerksam macht (Blätter des Anbruch, Januarnummer). Da unsere so charakterfesten Landsleute ja zu allem Ausländischen mit einer derartigen Verehrung aufblicken, kommt es vielleicht einmal so weit, daß sie den Ausländern auch ihr nationales Bewußtsein abgucken und zur Abwechslung auch einmal in Deutschtum machen. Alles möglich! Man wird es vielleicht erleben, daß, so eine nationale Musikwelle auch in Deutschland aufkommt, just diese Herren, die heute in Internationalität machen, sich an die Spitze dieser Bewegung stellen oder doch stellen wollen. Wobei wir dann immerhin ein sehr kräftiges, höchst tonales Wörtchen mitsprechen würden.

Strawinsky hat in Berlin, wo er ebenfalls wie in Leipzig zum großen Mann gemacht werden sollte, teilweise sogar überaus scharfe Ablehnungen erlitten, wie es denn geradezu komisch berührt, diesen für deutsche Begriffe im höheren Sinne unmöglichen Komponisten in Deutschland durchdrücken zu wollen. Es weist aber mit Sicherheit darauf hin, daß die deutschen Strawinsky-Schwärmer französische Einstellung besitzen, wobei sie aber außer acht lassen, daß Strawinsky in Paris zu politischen Zwecken verwendet wurde, die französische Politik von der deutschen sich aber immerhin etwas unterscheiden dürfte. Deutsche Kritiker nehmen sich auch heute noch die Freiheit, auch einen ausländischen Komponisten auf sein Musikertum hin zu prüfen, das von ihm gebrachte Neue auf jene Wage zu legen, auf der sich entscheiden läßt, was wirklich wertvoll ist; und bei Strawinsky sinkt die Wage nur ganz leicht. So möchten wir unseren Auslandschwärmern den Rat geben, sich recht bald wieder nach einem andern ausländischen Komponisten umzusehen, mit dem sich einige Zeit ein Kultus treiben läßt. Wozu ist denn schließlich die musikalische Internationale da, wenn sie nicht mit immer neuem Material versorgt!

Gerhard **von Keußler** leitete seine melodramatische Sinfonie „An den Tod“ im 14. Gewandhauskonzert selbst, ohne aber mit ihr bei den Zuhörern Anklang zu finden. Das liegt am Werke selbst, das mit seinem schwerverständlichen Text und einer Musik, der die durchgreifende Kraft fehlt, nicht in dem Maße zu zwingen vermag, das gerade auch ich dem mir seit langem befreundeten Komponisten gewünscht hätte: das Werk ist ein echt Keußlersches Eigengewächs, so daß wir in dieser Art überhaupt nichts Ähnliches besitzen, aber die Kraft lebendiger, ohne weiteres für sich sprechender Kunstwerke besitzt es auch meiner Ansicht nach nicht. Nur das Positive des Werkes herauszuarbeiten, das Negative aber in den Hintergrund treten zu lassen, vermöchte ich selbst dem Werke eines Bruders gegenüber nicht, und so unterbleibe eine nähere Besprechung. Übrigens war die Aufführung dieses Werkes ein Lückenbüßer, sofern ein Oratorium von Keußler zur Wiedergabe hätte gelangen sollen. Diese ist nun auf Herbst verschoben, und man wird dann Keußler in Leipzig

auf seinem eigensten Gebiet kennen lernen. Vor einigen Jahren hat indessen bereits der Riedelverein ein anderes, das Jesus-Oratorium, mit teilweise starkem Erfolg aufgeführt.

Überaus interessant war es, wieder einmal einige Tondichtungen von Richard **Strauß** zu hören, die durch die neueste Produktion etwas in den Hintergrund gerückt worden sind. In zwei nacheinanderfolgenden Gewandhauskonzerten wurden „Ein Heldenleben“ und „Also sprach Zarathustra“ gespielt, und gerade das erste Werk zeigte, wie hoch selbst diese keineswegs in die Wolken ragende Kunst über all dem steht, was von den neuen Komponisten geliefert wird, und zwar sowohl an Einfällen, Können und frischem, wagemutigem Geist. Selbstverständlich verbäte sich ein Komponist der neuen Richtung jeden Vergleich, zumal Strauß ja einer vergangenen Epoche angehört, der an der Formung des heutigen Zeitwillens, wie man sich so wunderbar tiefsinnig ausdrückt, keinen Teil mehr hat. Daß es auch absolute Kriterien gibt, davon wissen, können die Modernsten nichts wissen, und noch weniger, daß diese Kriterien entscheidend sind. Oder sollte man es nicht sogar sehr gut wissen und gerade deshalb alles Frühere mit dem Argument verdächtigen, daß es eben einem anderen „Zeitwillen“ entsprungen sei und deshalb nicht mehr als maßgebend angesehen werden könne. Nun, über diese ästhetischen Scheinmanöver bei anderer Gelegenheit. Tatsächlich ist bei Strauß schon manches verblaßt, dies und jenes aber geradezu in anheimelndem Sinne, wie man etwa in einem Kunstmuseum bessere Bilder aus den 90er Jahren, etwa von Stuck usw., heute unter ganz angenehmen Empfindungen betrachtet. Im Heldenleben, das schon durch seine glückliche Disposition bei weitem den Vorzug verdient, steckt aber auch noch anderes, sogar in deutlichem Ansatz heutiges „Zeitgemäße“. In „Des Helden Widersacher“, die weiter nichts als groteske Fratzenmusik sein wollen, lacht heute Strauß den Atonalen fast übermütig zu, ihnen herüberrufend: Na, wenn's nur auf die Wirkung ankommt, so dürften wir uns hier nicht so sehr unterscheiden, nur bringe ich das bißchen Groteske schließlich noch mit halbwegs normalen Mitteln zustande, während ihr euch zuerst wichtige Glieder ausreißen und auf dem Kopf stehen mußtet, um wenigstens das herauszubringen. Was ihr könnt, brächte ich auf alle Fälle auch noch zustande, es gälte nun aber die Gegenprobe. Erst wenn diese glückt, hat euer Lachen über mich einen Untergrund und ist nicht lächerlich. — Strauß überzeugt dort noch voll und ganz, wo seine burschenhaft übermütige kecke Natur mit echtem Musikantentemperament herausgeschleudert wird; hier ist er köstlich und hat er wirklich Eigenes, wenn schließlich der musikalische Stammbaum auf den jungen Siegfried im Nibelungenring zurückgeht.

Durch die Tageszeitungen geht nachstehendes Geschichten, das an den Torzettel Matthesons, oder an den Klavierhumoristen Lamborg, oder an die für Männerchor komponierte „Speisekarte“ Zöllners usw. erinnert: der in Musik gesetzte Warenkatalog. „Liszt hat einmal gesagt, daß man alles in Musik setzen könne, und unsere Komponisten schrecken auch nicht davor zurück, die alltäglichsten Bemerkungen in ihren Opern musikalisch zu illustrieren. Aber auf den Gedanken, einen gewöhnlichen Warenkatalog in Musik zu setzen, ist doch vor dem französischen Komponisten Darius Milhaud niemand gekommen. Dieser Neutöner macht allerdings das Zugeständnis, daß er als Text für seine Musik keinen gewöhnlichen Katalog über Unterwäsche oder Zigarren wählte, sondern daß er immerhin noch die poetischste Ware, nämlich die Blume, bevorzugte. Ein solcher Blumenkatalog in der Vertonung Darius Milhauds wurde kürzlich in einem Londoner Konzert vorgeführt. Die Sängerin Esther Coleman sang ihn zu einer Begleitung von Saiteninstrumenten.“ Dann werden noch weitere Ausführungen gemacht, die uns klar zeigen, daß hinter der ganzen Angelegenheit weiter nichts als ein — Reklamemanöver steckt. Was für frühere Komponisten Musikantenwitz bedeutete, ist heute zum Gewerbe geworden. Da moderne Musik schon sehr oft mit Kunstgewerbe verglichen worden ist, braucht man sich auch über diese gewerblichen Späße nicht zu verwundern.

Anläßlich der Jahrhundertfeier des mexikanischen Freistaates 1921 stifteten die Franzosen ein Standbild Pasteurs, die Italiener ein Dante-Denkmal und die Deutschen entschlossen sich zu einem Beethoven-Denkmal, dessen Entwurf von dem Breslauer Professor Th. v. Gosen fertiggestellt ist.

Notizen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Faust", Oper von Ferruccio Busoni (Staatsoper Dresden).

„Lima", dramatisches Gedicht von Alfons Paquet, Musik von Bruno Stürmer (Landestheater Stuttgart).

„Traumspiel", Oper von Julius Weismann (Duisburg).

„Die Nächtlichen", Ballett, Musik von Egon Wellesz (Berliner Staatsoper).

„Alkestis", Oper von Egon Wellesz (Nationaltheater Mannheim).

„Nerone", Oper von Arrigo Boito (Scala Mailand).

KONZERTWERKE

„Herzgewächse", op. 20, für Sopran, Harmonium, Harfe und Celesta von Arnold Schönberg (Konzertzyklus „Neue Musik", Hamburg).

Fünf Lieder (nach Georg Trakl) mit Kammermusik, op. 14, von Anton von Webern (ebenda).

„Die Weise von Liebe und Tod des Cornets F. Rilke", Chorwerk nach Rainer Maria Rilkes Dichtung von Paul von Klenau (Kopenhagen).

Streichquartett, A-Moll, von Karl Weigl (Adolf Busch-Quartett).

„Aus unserer Not", Kantate von Waldemar von Baußnern (Madrigalchor der Staatl. Akademie für Kirchenmusik, Berlin).

„Mein Trinklied" (Dehmel), für Tenor, Männerchor und Orchester von Fidelio Finke (Bochum).

„Einsame Nacht", sinfonische Dichtung von Hubert Patáky (Opernkonzerte Hannover).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Der Walpurgistag", Oper von Erich Kaufmann-Jassey (Stadttheater Liegnitz).

KONZERTWERKE

Sinfonische Musik für Orchester von Manfred Gurlitt (8. Philh. Konzert, Bremen).

„Sinfonietta" für Klavier, Mezzosopran und Orchester, op. 10, von Meßner (12. Januar, Duisburg).

Verlaine-Lieder von Rudolf Mengelberg (Maria Schreker, Amsterdam).

Klavierstücke, op. 23, von Arnold Schönberg (Eduard Steuermann in Hamburg).

Klaviertrio, op. 61, von Paul Graener (Gewandhaus Leipzig).

3. Sinfonie von Rich. Wetz (Aachen).

„Legende von der toten Erde" (Spitteler), Chorwerk von Herm. Henrich (ebenda).

Sinfonisches Stück von Josef Eiden (ebenda).

„Persischer Diwan" für Bariton, Flöte, Horn und Klavier von Julius Röntgen (Gewandhaus Leipzig).

Ouvertüre zu Grillparzers Lustspiel „Weh dem, der lügt" von Karl Rorich (ebenda).

Orchestervariationen über ein Thema von Meyerbeer, op. 45, von Cl. von Franckenstein (München).

„Vor alten Gobelins", Suite für Orchester von Adolf Lessle (Musikverein Stettin).

3. Streichquartett von Rich. Wetz (Schachtebeck-Quartett, Berlin).

Klaviertrio von Herbert Trantow (Paul Aron, Dresden).

Streichquartett von E. W. Korngold (Rosé-Quartett, Wien).

„Sinfonischer Prolog" zur Oper „Ekkehard" von Josef Wizina (Musikverein Brünn).

„Heilige Nacht", Legende von Ludwig Thoma, Musik von Matthäus Römer (Odeon, München).

„Andersens Märchen", Orchestersuite von Karl Kämpf (Sinfoniekonzert, Oberhausen).

„Ouvertüre zu einem Puppenspiel" von Hans Gál (Sinfoniekonzert der Weimarer Staatskapelle).

AUS KONZERT UND OPER

Leipzig. Das Winterkonzert des Leipziger Lehrergesangvereins zeigte das Bestreben, eigentlicher Männerchorliteratur wieder stärker zum Rechte zu verhelfen; geglückt ist es noch nicht recht. Auch ergab sich, daß Günther Ramin, der den Verein über ein Jahr leitet, ein spezifischer Männerchordirigent niemals werden dürfte. Den sogenannten Männerchorzauber zu entwickeln, darin bestehend, die Stimmen in leisen Partien schweben zu lassen, um sie dann aber auch wieder mit konzentrierter Kraft zu entfesseln, ist seine Sache nicht, wie eine starke, unmittelbare Wärme seiner Direktionsweise nicht entspringt. Vielleicht ist Ramin ein zu ausgezeichneter Organist, d. h. zu sehr im starren Orgelklang aufgewachsen, um für die Schwebungen der menschlichen Stimme den unmittelbaren Sinn haben zu können. An dem Abend war für mich das Interessanteste — die Zugabe des mitwirkenden und stark beschäftigten Geigers H. Bassermann, die in einigen von F. Kreisler bearbeiteten Variationen von Tartini über das Thema von Corelli (Kunst des Bogenstrichs) bestand. Die Bearbeitung ist teilweise sehr frei, aber mit derart schöpferischem Geist vorgenommen, daß sogar nie gehörte Wirkungen zustande kommen. Wie man denn wohl sagen kann, daß die Violintechnik nur auf Grund echter, alter Praktiken, die aber neu zu fassen wären, zu neuen Ergebnissen kommen wird. Komponisten müßten eigentlich ganz methodisch die Violintechnik studieren, sie zögen außerordentliche Anregungen daraus. Das fortwährende Schreiben gegen das In-

strument oder aber die Benützung immer gleicher Spielarten mußte mit der Zeit zu einer mehr oder weniger gleichgültigen Violinliteratur führen. Daß Spielprobleme und musikalisches Schaffen ganz gut eine Synthese eingehen können, zeigt eben die ältere gute Literatur. Bassermann spielte mit einer derart virtuosen Frische und Schlagfertigkeit, wie wir ihn noch kaum jemals gehört haben. Besteht wirklich keine Möglichkeit, diesen Geiger in Leipzig zu halten?

A. H.

Reichsdeutsche Uraufführung.

Dresden. In einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle brachte Fritz Busch das Fis-Dur-Konzert für Klavier, Werk 18, von Ernst Křenek zur Uraufführung auf reichsdeutschem Boden. Bisher war es nur auf dem schweizerischen Musikfest in Winterthur gespielt worden. Diesmal wie damals hob Eduard Erdmann das Werk aus der Taufe, und es sei gleich vorangeschickt, einen besseren Interpreten des Klavierparts hätte es wohl kaum finden können. Die Einstellung auf das „Bewegungsspiel der Klänge" (Paul Bekker über Křeneks Sinfonie), die auch hier wesentlich ist, ließ einen vielleicht auf die slawische Herkunft des Komponisten deutenden Sinn für zarte Farbigkeit und elegische Stimmungen, der mir vorläufig das einzig Hervortretende in dessen Begabung in diesem Konzert zu sein schien, sich so auslösen, daß das dem Werke an sich fühlbar fremd gegenüberstehende Publikum eine relativ warme Aufnahme bereitete. Im übrigen zeigte sich dieses ganz als die Kundgebung einer Richtung, die wohl auch aus dem Mangel eigentlicher Erfindung, d. h. gestaltender Kraft, also aus einer Not eine Tugend macht. Gerade die Teile des vier pausenlos aufeinanderfolgenden viersätzigen Konzerts, in denen sein Schöpfer sich auf das atonale Prinzip und das Lineare nicht festlegt, sondern im Tonalen und Thematischen sein Heil sucht, erschienen als die schwächsten, sogar dem Banalen zuneigend. Eine vielleicht zu fürchtende Sensationswirkung, Aeußerungen Für und Wider, hatte Busch offenbar im Programm abschwächen wollen, indem er zum Anfang Rezniceks leichtgewogene, aber Wienerisch schmissige Donna Diana-Ouvertüre und zum Schlusse Beethovens Achte spielen ließ. Aber Křenek gebärdet sich eben durchaus nicht als revolutionäre Natur in seinem Konzert. Man könnte eher, wie gesagt, von einer dem Elegischen zuneigenden Natur reden und im übrigen etwas slawischen Charakter feststellen.

O. S.

Verdis Falstaff in Dresden neueinstudiert.

Nach 20jährigem Archivschlummer erschien das Werk wieder auf dem Spielplan der Dresdner Oper. Bestimmend dafür war vermutlich der durchschlagende und nachhaltige Erfolg des Othello gewesen. Es zeigte sich dabei als besonders bemerkenswert, daß die Einstellung von Publikum und Kritik auch diesem Werke gegenüber endlich insofern die richtigere wurde, als man schon den Vergleich mit Otto Nicolais Lustigen Weibern nicht mehr in den Vordergrund rückte. Dieses Werk war die Kundgebung einer Zeit, in der auch in Deutschland unter teils italienischen, teils deutschen Einflüssen die komische Oper sich durchsetzte. Verdis Falstaff aber dankte gewissermaßen geradezu einem Bruch mit der Ueberlieferung seine Entstehung. Sein Schöpfer ging bewußt darauf aus, keine „komische Oper", vor allem keine opera buffa im Sinne der italienischen Tradition (Barbier von Sevilla) zu schreiben. Ihn leitete der gleiche Gedanke, der ihn den Weg zum Othello geführt hatte, der dramatische, als er der Musiktragödie die Musikkomödie an die Seite stellte; er nennt das Werk „lyrische Komödie". Menschen, Menschheitstypen im Sinne des großen Realisten Shakespeare, wenn man will, auch historische, mit den Konventionen der Geschichte behaftete Menschen wollte er den Menschen des Mythos gegenüberstellen, und daß ihm das gelang, ist heute nicht mehr zu bestreiten. Ebenso wie, daß sich so an ihm das hübsche Bonmot Hans v. Bülows bewahrheitete, daß Mascagni mit seinem Verismo in seinem Vorgänger Verdi einen vernichtenden Nachfolger gefunden habe. Wobei man daran erinnern muß, daß der Falstaff im Jahre 1893 erschien, also in der Zeit, in der die „Mascagnitis", von der man damals sprach, weite Kreise auch der deutschen Musiker ergriffen hatte. Daß er bei allem national blieb, war bei einem Manne, dessen Werden und Wachsen wie das Verdis direkt mit der politischen Geschichte seines Vaterlandes engstens verbunden war, mit dessen risorgimento, versteht sich von selbst, und so begegnet man in seinem heiteren Werke natürlich in den köstlichen Ensembles auch dem heimatlichen Cicaleccio, dem Plauderstil, wie er nur aus dem südländischen Idiom erwachsen konnte. Kurz, also man erlabte sich an der Schlagkraft so gut wie an den Feinheiten der Partitur, die ein fast Achtzigjähriger schrieb, um so mehr, als Fritz Busch ihr ein fühlbar selbst von ihrem Wert überzeugter Ausdeuter war. Dann bewährte sich aber auch die Spielleitung Alois Moras-Weimar, der daraufhin für Dresden verpflichtet wurde, bestens. Und zum Dritten hatte man in Robert Burg einen geradezu glänzenden Sänger und Darsteller für den Dickwanst, für den sich Verdi, wie für die Lebensphilosophie des Werkes: „Tutto nel mondo è burla, L'uomè nato burlone" am Ende seines Lebens begeistert hatte. Selbstverständlich war der szenische Apparat glänzend, Chor und Ballett versagten auch nicht, und auch die Besetzung der Oper in den anderen als der gedachten Hauptrolle, namentlich die sogenannte „erste" mit den Damen Schuch (Alice), Jung (Meg), Tervani (Quickly) und Merrem-Nikisch (Ännchen), wie Staegemann (Ford) usw. funktionierte tadellos. Nur eins! Daß man im ganzen, z. B. in den Parlando-Ensembles, mehr auf das stimmlaute als stimmschöne Singen achtet, paßt nicht recht zu dem Stil und Charakter dieser Musik.

O. S.

„Jenufa“,

Oper in drei Akten von Leos Janaček, Text von Gabriele Preiß (deutsch von Max Brod).*)

Wie einst die veristische Cavalleria, unternimmt es die zwanzig Jahre alte Oper des Tschechen, in die Mitte des szenischen und musikalischen Geschehens die Volkheit zu rücken, jene romantisch erschaute Volkheit, die unproblematisch geschlossen in sich gründet, in der Wort und Ton ungeschieden beieinander ruhen, konkret auf das gleiche gerichtet. Wenn diese Volkheit selber schon unwirklich ist, sobald sie sich abschließend dem schweifenden Wunsche darbietet, ist sie doppelt unwirklich als ästhetisches Substrat, da sie in Wahrheit doch das Kunstwerk aus sich entlassen müßte, nicht in ihm erzeugt werden kann. Während Leoncavallo und Mascagni in der drastischen Äußerlichkeit der musikalischen Gebärde und des sinnfälligen Bühnenspiels die Unwirklichkeit ihres Gegenstandes ironisch selbst enthüllen, vertieft Janačeks radikale Konsequenz die Fragwürdigkeit seiner Absicht. Das zeigt sich exemplarisch am Verhältnis von Wort und Ton. Das musikalische Hauptgewicht wird in die Singstimme gehoben, die, gestützt auf eigens ersonnene Stilkonstruktionen, nicht auf die Intention, sondern auf den Klang der Worte bezogen ist, um in sinnlicher Verschmelzung die Einheit von Wort und Ton zu bewähren. Dies aber gelingt nur scheinhaft: denn im Gefüge der psychologisch entwickelten Handlung kommt den Worten und Sätzen sehr wohl eine Eigenbedeutung zu, deren der Komponist nicht anders habhaft wird als durch Aufnahme nationaler Formelemente, die Dichtung und Musik umgreifen sollen. Die gleiche Volkheit also, deren Homogenität die Einheit von Wortklang und Musik ursprünglich zu garantieren hätte, wird nachträglich eingeführt, um Wortbedeutung und Musik aneinanderzuschweißen. Damit verengt sich die Musik nach dem Maße der Abstraktionen, die ihre Mittel aus der realen Volksmusik herauslösten, und ist belohnt nur durch ihre vage Annäherung an den literarischen Stoffbereich. Die Bedeutungsinhalte der Dichtung bleiben ungebunden, die Musik redet Dialekt. — Dieser grundsätzlichen Einsicht zum Trotz beweist „Jenufa“ eine Reinlichkeit der seelischen Artung, eine lyrische Echtheit in der Partikel, wie sie in der zeitgenössischen Oper selten zu finden ist; fast durchweg hält sich die asketisch schlicht gefügte Musik von schlechtem Pathos und Sentimentalität frei, Wagners Einfluß ist ganz gemieden. Und im romantisch erdachten Gebilde bricht zuweilen etwas von echtem Volkstum durch; „Jenufa“ hat Wendungen, deren tschechisches Eigenwesen ungefälschtes Erbe ist, Wendungen voll stummer, ergebener Apathie. — Die Erstaufführung an der Frankfurter Oper (unter Ludwig Rottenberg) konnte befriedigen. Frau Lauer-Kottlar bot gesanglich und darstellerisch eine außerordentliche Leistung.

Theodor Wiesengrund-Adorno

*) Klavierauszug und Text in der Universal-edition, Wien.

Frankfurt a. M. Wenig ist vom Frankfurter Konzertleben zu berichten, wenig Gutes zumal. Während Deutschland ausländischen Künstlern längst nicht mehr die Aussicht auf billige Lebenshaltung bietet, scheinen den Deutschen die materiellen Erfolgsmöglichkeiten noch nicht hinreichend gesichert, als daß sie Konzertfahrten wagen möchten. So blieb denn in Frankfurt die öffentliche Musikübung wesentlich auf die einheimischen Kräfte beschränkt. Und die Zusammenfassung dessen, was äußerlich geschah, hat keineswegs innerlich belebend gewirkt. Die Orchesterkonzerte der Museumsgesellschaft, des repräsentativen Konzertinstituts, stehen im zweiten Winter unter der Leitung Hermann Scherchens, der sich im letzten Jahr für seine frischen Programme mit ernster Sachlichkeit einsetzen konnte. Seinem Antrieb scheinen sich nunmehr im reaktionär bestimmten Vorstand Hemmungen entgegengestellt zu haben, vor denen er kapitulieren mußte. Kaum daß er bislang Neues brachte. Als Ersatz grub er vergessene und halbvergessene Stücke aller Art aus und förderte dabei wirklich zuweilen so Schönes zutage wie Beethovens C-Dur-Konzert (von Edwin Fischer vorzüglich gespielt), Schuberts frühe D-Dur-Sinfonie mit einem köstlichen langsamen Sätzchen und einem Finale, das lose über den aufdämmernden Abgrund der C-Dur-Sinfonie hingespielt ist, oder Schumanns blindes, hoffnungslos einsames Cellokonzert, dem freilich der Frankfurter Cellist Schuyer geistig nicht gewachsen war. (Beiläufig gesagt: seit Draesekes giftigem Wort, Schumann habe als Genie begonnen und als Talent aufgehört, frißt sich die Behauptung vom Nachlassen seiner produktiven Kraft stets weiter, auch Pfitzner, der sich auf seine Wahlverwandtschaft mit Schumann soviel zugute hält, trägt sie vor. Es wäre doch danach zu fragen, ob nicht die kreisende Rückläufigkeit der Form, die man ihm grob als Formlosigkeit vorwirft, ob nicht die vergleitende Unabgehobenheit der Melodiebildung, hinter der man Schwäche der Erfindung wittert, ob nicht alle die zwischen Ungeschick und Schablone umirrenden Schwankungen seines Spätstils in sinnvollem Zusammenhang stehen mit seinem Gesamtwesen, mit seiner tragisch abgelösten Innerlichkeit. Nur auf das Problem sei hier gewiesen.) Sonst suchte Scherchen das Orchester herauszustellen, er gab Liszts längst überfällige Dantesinfonie und Strauß, viel Strauß, etwas hastig den „Don Juan“, die fast nicht erträgliche „Alpensymphonie“ mit Diskretion, endlich den unverwüstlichen „Don Quixote“ in trefflicher Aufführung. An gewichtigen sinfonischen Werken hörte man außer Mozart (Es-Dur) und Schubert (C-Dur) von Bruckner die Sechste, die öfter gespielt werden sollte, da der erste Satz wenigstens zu dem phantasiestärksten und beherrschtesten rechnet, was von Bruckner kam. Dafür geriet allerdings das Finale trotz seines plastischen Themas ganz brüchig, aber durch grausame Striche disponiert es sich gewiß nicht besser, sondern wird zum unverständlichen Torso, wie denn überhaupt Mangel an innerer Form mit Korrekturen der

äußeren sich nicht beheben läßt. Bleibt, als einzige Novität, Pfitzners Klavierkonzert, das Walter Gieseking bekannt machte. Das Werk führt die Linie weiter, an der bereits das Klavierquintett und die Violinsonate angesetzt waren, jene Linie, die die liedhaft dem einzelnen zugeordnete kammermusikalische Form stufenweise zur sinfonischen Objektivität emporleiten möchte. Die verbissene Strenge, mit der Pfitzner sein zerfließendes Gefühl zu sammeln strebt, ist willig anzuerkennen. Dennoch offenbart auch das neue, in der Faktur merklich gereifte Stück die Unangemessenheit des von Pfitzner in Wahrheit Gemeinten an die von außen herangebrachte Form. Nichts in ihm drängt über die verlorene, herbstlich verwehende Individualität hinaus, und sein sinfonischer Formwille entwächst einzig der jähen Furcht, daß die in sich selber eingeschlossene Individualität im Leeren versinke. Darum ist Pfitzners Musik am wirklichsten, wo sie am unwirklichsten sich gibt, im zersetzten Gefühl, im lyrischen Fragment. Das bezeugt der trübe Beginn der Durchführung und das Ende des ersten Satzes, der wie ein Licht ausgeht. Überall aber, wo das sinfonische Prinzip durchdringt, entsinkt die Musik ins matt Eklektische oder gewaltsam Aufgeplusterte, die Steigerung des ersten Satzes wird meistersingerisch hochgeführt, das Scherzo wiegt sich in anachronistischer Romantik, die ausgreifende Lustigkeit des Rondos ist erzwungen. Das kurze Adagio steht ganz unentfaltet und verrät am Ende mit seinem Posaunenchoral die drohende Leere. Es bleibt nicht mehr als die betroffene Achtung vor einem Künstler auf verlorenem Posten. Gieseking, von dem man Debussy und Ravel gewohnt ist, wurde Pfitzner durchaus gerecht und mäßigte mit Bedacht. — Von dem neu aufgebauten Symphonieorchester, das dem Bremer Generalmusikdirektor Ernst Wendel untersteht, ist hier noch nicht zu reden. Auch Wendel wagte nicht viel Neues: „Brigg fair“ von Delius und die Cellorhapsodie „Schelomo“ des Amerikaners Ernest Bloch, etwas wie ein atonales Kol Nidrei, gerissen gemacht und ganz hohl. — In der Kammermusik ist es traurig um Frankfurt bestellt: das Amar-Quartett sucht seinen jungen Ruhm anderwärts zu festigen, das Lange-Quartett hat seinen Führer nach Amerika verloren, das Rebner-Quartett, das in den Kammermusikabenden des „Vereins für Theater- und Musikkultur“ jahrelang für zeitgenössische Autoren warb, büßte durch das Ausscheiden von Hindemith und Frank viel Initiative ein und scheint in Auflösung begriffen, seitdem Rebner in der Oper Lange vertritt. Klingler war in Frankfurt und brachte (mit dem Berliner Komponisten Robert Kahn am Klavier) an drei Abenden Brahms. Er hat in den letzten Jahren eine ihn gefährdende Entwicklung durchgemacht und sein heißes Geigertemperament an Willkür und Aufdringlichkeit ausgeliefert; seine starken Momente entschädigen nicht für die geringe Zucht. Ihm wäre zu wünschen, daß er für längere Zeit dem Musikbetrieb entzogen würde, um in Ruhe musikalisch wie technisch an sich zu arbeiten. Das Quartett, dem ohnehin von je die Übermacht des Führers nicht günstig war, ist durch dessen Umwandlung mitbetroffen. — Solisten waren selten. Pauer sammelte in vier Beethoven-Abenden seinen alten Hörerkreis, d'Albert kam und gab den Leuten, die gewerbsmäßig falsche Noten zählen, in Fülle das Ihre, den anderen aber seine Appassionata. Theodor Wiesengrund-Adorno

Altenburg. Hier gelangte Hugo **Kauns** schon in verschiedenen Städten gebrachte Märchenoper „Der Fremde“ zur Erstaufführung, und zwar ebenfalls mit sehr schönem Erfolg, den man dem Werk, nachdem die nötigen Abzüge gemacht sind, herzlich gerne gönnt. Höherer textlicher wie musikalischer Art ist die Oper nicht, die beiden Instanzen gehen aber sehr hübsch ineinander, was nicht zum wenigsten die einheitliche Wirkung auf breitere Publikumskreise garantiert. Das tiefsinnige Verhältnis von Tod und Liebe erfährt mehr eine spannende Opernbehandlung als eine dem Vorwurf entsprechende, wobei es einem einfach tiefen Kopf aber nicht so schwer wäre, das Ganze auf eine Höhe zu heben, daß es in einem tieferen, allgemein menschlichen Sinn Bedeutung erlangte. Indessen, beide, Textdichter und Komponist, wollten nicht mehr geben als offenbar in ihren Kräften liegt. Als Kaun nach der „Sappho“ von Grillparzer langte, griff er zu hoch, er hat aber überhaupt seit dieser Oper manche Erfahrungen gesammelt, die ihm beim „Fremden“ zugute gekommen sind. Er wechselt mehr mit den Mitteln, trägt auch nicht mehr dick auf, und gerade seinen lyrischen Erfindungen, von denen einige unmittelbar überzeugen, weiß er ein entsprechendes Gewand zu geben. Mit der von Dr. Göhler geleiteten Aufführung dürfte der anwesende Komponist vor allem im musterhaften orchestralen Teile, dann aber in sonstiger Beziehung, überaus zufrieden gewesen sein. „Provinzialismen“ gab's nur einige im szenischen Teil. A. H.

Ohne Grund hat General de Metz die Konzerte des Pfälzischen Landesorchesters in Speyer a. Rh. verboten, wodurch kurz vor Weihnachten fünfzig Künstler brotlos wurden.

Nach dem großen Erfolg, der Jul. Weismanns Oper „Schwanenweiß“ im Duisburger Stadttheater beschieden gewesen ist, hat der Komponist dem Intendanten Dr. Saladin Schmitt jetzt auch seine jüngste Bühnenarbeit „Traumspiel“ (nach Motiven von Strindberg) zur Uraufführung überlassen.

Zeitz. Im Jahre 1923 veranstaltete die erst seit 1921 von ihrem musikalischen Leiter Kurt Barth gegründete Sing-Akademie folgende Aufführungen mit namhaften Solisten (Dr. Rosenthal-Quartett u. a.): Messias von Händel (zwei Aufführungen in vierzehn Tagen!), Heilige Elisabeth von Liszt, Gustav Adolf von Bruch. Für 1924 wird zunächst die Missa solemnis von Beethoven vorbereitet. Das städtische Orchester, das die drei ersten Aufführungen spielte, ging infolge der Verhältnisse zu-

grunde. Die letzte Aufführung spielte das Leipziger Sinfonie-Orchester.

Der „Rheinische Madrigalchor" machte unter Leitung von Professor Walther Josephson nach Weihnachten eine größere Tournee durch Süddeutschland, bei der er wiederum große Erfolge erzielte.

Der „Hilfsbund für deutsche Musikpflege" in Berlin veranstaltete am 16. Januar sein erstes Konzert, in dem er Werke des Nürnberger Komponisten Ludwig Weber zur Aufführung gelangen ließ, der jedoch bei der Berliner Kritik abfiel.

Unter dem Namen „Vergessene Meisterwerke" ist am Hochschen Konservatorium zu Frankfurt a. M. ein Zyklus von Konzerten eingerichtet worden, der teils von den Lehrern, teils von vorgeschrittenen Schülern bestritten wird. Der erste Abend war den drei Lyrikern Jensen, Franz und Rubinstein gewidmet.

In Hamburg wird in diesem Winter ein 12 Abende umfassender und unter der künstlerischen Leitung von Josef Rufer und H. H. Stuckenschmidt stehender Konzertzyklus „Neue Musik" veranstaltet, bei dem die „fortschrittlichen" Komponisten zu Worte kommen.

Das am 18. März vorigen Jahres abgebrannte Wiesbadener Staatstheater konnte am 20. Dezember mit einer glänzenden Lohengrin-Aufführung wieder neu eröffnet werden.

Die sogenannte „Kroll"-Oper in Berlin ist nach ihrem Umbau zu einer der größten Opernbühnen Deutschlands geworden. Die Mittel hatte die Vereinigung „Volksbühne" zur Verfügung gestellt, der nun durch die Staatsoper Opernvorstellungen in ihrem neuen Heim geboten werden.

Böhmes Oratorium „Die heilige Stadt" wird nun auch in Leipzig unter Prof. Wohlgemuth zur Aufführung gelangen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Im August wird in Hannover das deutsche Sängerbundesfest abgehalten werden.

Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst, die vor drei Jahren begründet wurden mit dem Zweck, jungen Komponisten den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen, sollen, falls genügend gutes Material eingereicht wird, auch im kommenden Sommer abgehalten werden. Kompositionen in Kammermusikbesetzung können bis 15. März eingesandt werden an die Musikabteilung der Fürstl. Fürstenb. Hofbibliothek zu Donaueschingen.

Die Internationale Gesellschaft für neue Musik wird dieses Jahr zwei große Musikfeste veranstalten. Das erste findet in der Zeit vom 31. Mai bis 2. Juni in Prag und das zweite in der ersten Hälfte des Monats August in Salzburg statt.

Das Amsterdamer Richard Strauß-Fest nahm unter reichen Ehrungen für Strauß, aber auch für die Dirigenten Mengelberg und Muck einen glänzenden Verlauf.

Die auf Anregung Fritz Buschs bereits im Vorjahr gegründete Ortsgruppe Dresden der Deutschen Max Reger-Gesellschaft hat unter dessen Vorsitz jetzt beschlossen, tatkräftig in der Pflege Regerscher Musik — die sich nebenbei bemerkt Busch immer angelegen sein ließ — vorzugehen. Da der Ortsgruppe neuerdings auch einige finanziell prominente Persönlichkeiten beigetreten sind, hat man die Veranstaltung eines Reger-Festes in Dresden ins Auge gefaßt. Der Zeitpunkt wird noch festgestellt werden. Voraussichtlich nicht vor dem Herbst dieses Jahres wird der Plan ausgeführt werden können. Zunächst ist ein Werbekonzert in Aussicht genommen. O. S.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Musik-Fortbildungskurse für Laien und Fachleute haben in Berlin Prof. Siegfried Ochs, Prof. Dr. Carl Tiel, Dr. Alfred Guttmann, Arnold Ebel, Prof. Leonid Kreutzer und Charlotte Pfeffer eingerichtet.

Der preußische Landtag für die deutsche Musikpflege. Das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat die löbliche Absicht, die sich anbahnenden Keime einer neuen, gesunden Musikpflege in Haus, Schule und Verein zu fördern. In einer großen Zahl von Anstalten sind Instrumentalverbände entstanden, die den Zusammenhang zwischen Schule und Haus vermitteln. Für die Konservatorien in Köln und Frankfurt ist eine staatliche Aushilfe in Aussicht genommen, und der Charlottenburger Anstalt ist eine Volkssingschule angegliedert worden, die sich in der Bevölkerung großer Beliebtheit erfreut. Besonders wichtig ist ein Antrag, der im Landtag vom Ausschuß für Unterrichtswesen gestellt wurde. Es wird u. a. die Befreiung der Tonkünstler von der Umsatzsteuer, die Beseitigung der Hemmungen, die der Musikpflege aus der Luxussteuer erwachsen, und die besondere Berücksichtigung der Werbungskosten der Tonkünstler seitens des Finanzamts verlangt.

Wie verlautet, hat der Rat der Stadt Leipzig beschlossen, dem Konservatorium für die Monate Januar und Februar eine Unterstützung in der Höhe zu gewähren, wie sie der sächsische Staat bewilligt. Hoffentlich kommt es nun einmal zu einer wirklichen, den Verhältnissen angepaßten Unterstützung.

VON GESELLSCHAFTEN UND VEREINEN

Gelegentlich der außerordentlichen Generalversammlung des Schweizerischen Tonkünstlervereins am 16. Dezember vorigen Jahres in Bern fand auch eine Versammlung von Interessenten zur Gründung einer schweizerischen Landessektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik statt. Eine Kommission wurde

mit den Vorarbeiten für die eigentliche Gründung betraut.

In Leipzig erfolgte die Gründung einer Ortsgruppe genannter Gesellschaft, dessen Vorsitz Furtwängler übernommen hat (siehe Artikel auf S. 49 ff.).

Der Verein für Kammermusik in Prag konstituierte sich als tschechoslowakische Sektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik. In den Tagen vom 31. Mai bis 2. Juni d. J. wird die Internationale Gesellschaft zugleich mit den Jubiläumsfestlichkeiten anläßlich des hundertjährigen Geburtstages Smetanas internationale Musikfestspiele in Prag veranstalten, deren Organisation die tschechoslowakische Sektion übernommen hat.

Anläßlich des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft wird, wie bereits gemeldet, am 27. und 28. September ein musikwissenschaftlicher Kongreß in Basel stattfinden. Anfragen sind an die Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft zu richten (Anschrift: Dr. W. Merian, Holbeinstraße 59, Basel).

Unter der Leitung von Kapellmeister Erich Orthmann und dem Pianisten Willy Hahn hat sich in Aachen eine neue Vereinigung zur Förderung und Pflege modernster Musik gebildet, die sich „Die Kuppel" nennt und sich besonders für Strawinsky, Malipiero, Casella, Schönberg, Hindemith u. a. einsetzen will.

Am 30. Januar 1924 ist in Gießen auf Anregung des Musikschriftstellers Dr. Heinrich Roese eine Ortsgruppe der Max Reger-Gesellschaft gegründet worden.

MUSIK IM AUSLAND

Cornelis Bronsgeest hat im Haag eine deutsche Oper gegründet, der seitens der Holländer die größten Sympathien entgegengebracht werden. Vorstellungen von „Tiefland", „Don Juan", „Figaro", „Barbier", die meist mit hervorragenden deutschen Gästen gegeben wurden, hatten außerordentlichen Erfolg.

P.-L. Neuberth in Paris veranstaltete dort mehrere „Viola-Alta"-Konzerte, in denen die Sonate op. 107 von Reger, eine Sonate von Paul Juon und „Chasse" von J. Palaschko ihre französischen Erstaufführungen erlebten.

In der Notenabteilung der Deutschen Buchausstellung in Moskau fand eine Aufführung mit Werken von Schönberg, Schreker, Korngold und Mahler statt.

Madrid. An der hiesigen Hofoper gelangte Der Rosenkavalier von Richard Strauß zur Erstaufführung, und zwar mit außerordentlichem Erfolg; auch der Hof war vollzählig erschienen. Die Aufführung hat insofern eine gewisse Bedeutung, als Madrid von neuer deutscher Opernkunst wenig kennengelernt hat; an ernst zu nehmenden nachwagnerischen Opern dürfte lediglich d'Alberts Tiefland zur Aufführung gelangt sein. Letztes Frühjahr wurde aber die derzeitige deutsche Oper durch ein so übles Produkt wie die Mona Lisa von Schillings bloßgestellt. Da bedeutet nun die Rosenkavalier-Aufführung geradezu eine Rehabilitation.

Die Oper in Brünn bereitet zur Smetanafeier die „Zwei Witwen" vor und zwar in der vollständig neuen Übertragung von Zdenka Fuchs und Guido Glück.

Ein Beethoven-Wagner-Konzert unter Franz Mikorey wurde auf Veranlassung des deutschen Gesandten in Reval veranstaltet, das einen großen Erfolg hatte. Der Reinertrag wurde dem Hilfsbund für deutsche Musikpflege überwiesen.

Nach zehnjähriger Pause werden in diesem Jahre die Wagner-Festspiele in Neuyork wieder aufgenommen, bei welcher Gelegenheit auch Siegfried Wagner seinen „Bärenhäuter" leiten wird.

Die deutsche Operngruppe, die in Amerika Wagner-Vorstellungen veranstaltete, meldete ihren Konkurs an. Die Passiva betragen 86000 Dollar.

Jacopo Peris „Euridice", deren Erstaufführung im Jahre 1600 stattfand, wurde anläßlich des italienischen Musikkongresses in Florenz zur Aufführung gebracht.

Opern- und Konzertbericht aus Neuyork.

Das Musikleben unserer Stadt wurde im Monat November durch die Eröffnung unserer Metropolitan Opera bereichert, und damit wird der Eintritt der musikalischen Hochsaison gekennzeichnet. Der erste Schuß muß immer möglichst gleich ein Treffer sein; in diesem Jahre erzielte man einen solchen mit Thais, die Titelrolle von Maria Jeritza übernommen, die darin ihre aus dem vorigen Jahre bekannte glänzende Darstellung wiederholte. Die erste Woche brachte auch schon eine der versprochenen Neueinstudierungen, nämlich die Meistersinger, womit am Firmament unseres Opernhauses ein Fixstern erster Größe aufleuchtete. Den Staub von sieben Jahren hat die Partitur im Archiv gesammelt; wie bei einem alten Burgunder, den man behutsam aus dem Keller hebt und dessen jahrelanger Staub die Erwartungen auf einen besonderen Genuß erhöht, sah man hier der Wiedergeburt des ewig jungen Werkes mit Spannung entgegen. Und die Taufe wurde zu einem Festtag, wie es selbst in unserem Musentempel nicht viele gibt. Über dem Ganzen lag die Inspiration des Neuen, die Begeisterung, die der langentbehrte Genuß eines von Lebensfreude sprühenden Kunstwerkes schafft. Schon Herrn Bodanzkys Wiedergabe des Vorspieles ließ die Herzen höher schlagen, schuf in ihrer künstlerischen Bewertung der Tempi und der Themen und in der scharfen Plastik der kontrapunktistischen Bearbeitung die Atmosphäre, in der sich der dramatische Verlauf als etwas ganz Selbstverständliches ergibt. Seine Auffassung war die der ungekünstelten Natur; durch das ganze Werk empfand man deutlich: „es kann ja gar nicht anders sein". So wurde dieses Meistersinger-Schauspiel in der Tat zu einem lauteren Naturwerk. Und diese Atmosphäre reiner Natur durchwehte

die ganze Aufführung wie ein Frühlingshauch, der auch die einzelnen Sänger beseelte. Rudolf Laubenthal als Walther machte sein Debüt. Er muß entschieden als einer der besten deutschen Tenöre gelten, die wir hier in den letzten Jahren gehört haben. Whitehills Sachs und Benders Pogner standen wie mächtige Säulen im Ensemble. Sehr gefällig waren der David des Herrn Meader und die Magdalene des Fräulein Howard. Gustav Schützendorf gestaltete Beckmesser zu einem trefflichen Charakterbild. In der zweiten Aufführung mußte dieser arme Beckmesser, als ob er nicht ohnehin schon genügend Enttäuschungen erlebte, es sich gefallen lassen, daß er nicht einmal seiner eigenen Ehefrau, Elisabeth Rethberg als Eva, ungestört sein Ständchen bringen konnte.

Von anderen Wagnerschen Musikdramen brachte der Monat November bisher Tannhäuser und Parsifal. Rudolf Laubenthal übernahm in beiden die Titelrolle und bestätigte den guten Eindruck, den er bei seinem ersten Auftritt gemacht hatte. Er legt eine jugendliche Frische in seine Darstellungen, die überzeugend angenehm berührte.

Tannhäuser wird hier in der Pariser Fassung gegeben, und die glänzende Venusberg-Szene bietet ein prächtiges Bild. Parsifal wird für Feiertage reserviert. Die erste Aufführung fand am Danksagungstage statt. Die Tatsache, daß die Vorstellungen, welche nicht im Abonnement eingereiht sind, immer noch ein volles Haus bringen, beweist am deutlichsten, daß auch hier eine Parsifal-Gemeinde besteht. Dank Herrn Bodanzkys unermüdlichem Eifer halten sich die Aufführungen immer auf höchstem künstlerischen Niveau. Paul Benders Gurnemanz ist recht sympathisch, ebenso Whitehills Amfortas. Margarete Matzenauer bietet als Kundry eine ihrer erfolgreichsten dramatischen Darstellungen.

Der Rosenkavalier übt immer noch große Anziehungskraft aus, was sich zweifellos aus der glücklichen Kombination einer pikanten Handlung und einer pikanten Musik erklärt. Daß letztere allerdings zum großen Teil kontrapunktistisch sehr genial behandelt worden ist und als solche berechtigten Anspruch auf ernste Behandlung erhebt, wird vielen, die sich daran ergötzen, zwar noch nicht eingeleuchtet sein. Es schadet wohl auch nichts. Sie erfreuen sich trotzdem daran. Es werden aber auch unsere größten „Kanonen" im Rosenkavalier aufgestellt: Maria Jeritza, Octavian; Florence Easton als Prinzessin, Bender als Baron, Schützendorf als Faninal und Elisabeth Rethberg als Sophie, ein herrliches Ensemble. Herr Bodanzky bringt die Schönheit der Orchestrierung vorteilhaft an die Oberfläche.

Die regelmäßigen Repertoire-Opern sind natürlich zahlreich. Maria Jeritza verdient sich immer wieder neue Lorbeeren als Thais unter Hasselmans; Faust und Romeo, auch unter seiner Leitung, erfreuen sich unverwüstlicher Beliebtheit; Rigoletto unter Papi, Aïda und Traviata unter Moranzoni sind die Hauptvertreter Verdis; Puccini lebt natürlich fort in seiner Bohême, Butterfly und Tosca. Die Russen gaben uns Boris Godunoff mit dem hervorragenden Chaliapin als Boris. Mascagnis „Freund Fritz" erfuhr seit vielen Jahren die erste Aufführung, worauf wir im nächsten Bericht näher eingehen werden.

Sinfonie-Konzerte sind äußerst zahlreich; unsere Philharmoniker entfalten unter van Hoogstraaten eine ganz besonders reichhaltige Tätigkeit. Dieser jugendliche Dirigent hat seine künstlerische Vielseitigkeit erfolgreich bewiesen. Francks D-Moll-Sinfonie erregte großen Gefallen; im gleichen Konzert spielte Paul Kochanski Beethovens Violinkonzert. Tschaikowskys Sinfonien fehlen natürlich nicht. Schuberts C-Dur-Sinfonie erfuhr eine fein nuancierte Aufführung. Von den Beethovenschen Sinfonien ist die siebente zu einer Art Modestück geworden. Huberman spielte die Violinkonzerte von Tschaikowsky und Brahms, Gabrilowitsch Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 in künstlerischer Vollendung und Mitja Nikisch Tschaikowskys 1. Klavierkonzert.

Besonderes Interesse erregte die Aufführung von Rachmaninoffs herrlicher Sinfonie in E-Moll, die leider nur selten gehört wird, die aber in van Hoogstraatens fein ausgearbeiteter Wiedergabe einen tiefen Eindruck hinterließ.

Das Philadelphia Orchestra beglückte uns nur mit einem Konzert im November, welches aber dafür um so interessanter war; es führte uns in Musik für Harpsichord (Clavicembalo) ein, deren praktische Ausführung den meisten Hörern augenscheinlich neu war. Wir sind mit dem Harpsichord eigentlich nur aus Instrumentensammlungen in Museen bekannt, wo wir sie, den Stempel zweier Jahrhunderte tragend, ehrfurchtsvoll betrachten. In diesem Konzert aber wurde dem Harpsichord die führende Rolle zuerteilt, wir wurden in das 18. Jahrhundert zurückversetzt. Wanda Landowska, die hervorragende polnische Pianistin, hat der historischen Entwicklung, der Bauart und Spielweise des Harpsichords bekanntlich ein jahrelanges Studium gewidmet. Sie spielte, mit Orchesterbegleitung, ein Händelsches B-Dur-Konzert und Bachs Italienisches Konzert, und es ist schwer, auszudenken, wie diese Werke in größerer Vollkommenheit hätten vorgetragen werden können. Die Künstlerin besitzt hervorragende Finesse; die Phrasierung, ihr Verständnis für Form, der lebensprühende Stil, nie pedantisch trocken, legten beredtes Zeugnis für ihre tiefe künstlerische Auffassung ab. Damit verbindet sie eine absolut fehlerfreie, hochentwickelte Technik, so daß ihr Spiel einen außergewöhnlichen Genuß bereitete. In Mozarts Es-Dur-Konzert erwies die Künstlerin sich als eine ebenso bedeutende Pianistin des 20. Jahrhunderts. Das Orchester räumte bei diesem ungewöhnlichen Programm der Solistin natürlich den ersten Platz ein, bot aber in der Tat ein Meisterstück in der vollkommenen Form der Begleitung. Herr Stokowski brachte seine treue Schar wieder in die Front in einer herrlichen Wiedergabe von Schuberts Unvollendeter.

Nachdem Mitja Nikisch sich so erfolgreich in seinem eigenen Klavierabend eingeführt hatte, erwartete man mit Interesse sein Auftreten mit Orchester. Das New Yorker Symphonie-Orchester unter Leitung von Walter Damrosch bot dem jungen Nikisch dazu Gelegenheit, und er wählte das D-Moll-Konzert von Brahms. Wir erfahren, daß er sich in Europa damit bereits einen Namen erworben hat. Triumphierende Verve zeichnete die leidenschaftlichen Höhepunkte aus, sympathisches Verständnis brachte er dem poetischen Gedanken entgegen, und er machte auf seine Zuhörer sichtlich einen großen Eindruck. Die Sinfonie war Schuberts Unvollendete. A. W. Astheimer

PERSÖNLICHES

Nach Redaktionsschluß ereilt uns die traurige Kunde, daß unser hochverehrter Mitarbeiter Prof. Alexis Hollaender am 5. Februar nachts im gesegneten Alter von 84 Jahren in Berlin gestorben ist. Wir werden dieses prächtigen Mannes und Künstlers im nächsten Heft ausführlicher gedenken.

Der bekannte Klavierpädagoge Adolf Ruthard feierte am 9. Februar seinen 75. Geburtstag (s. S. 74).

Am 20. Januar vollendete der weithin bekannte Musikschriftsteller Dr. Max **Steinitzer** sein 60. Lebensjahr. Von seinen verschiedenen musikalischen Schriften ist außer seinen mehrfach aufgelegten „Musikalischen Strafpredigten" vor allem seine Richard Strauß-Biographie zu nennen, die gerade über die Jugendzeit von Strauß viel authentisches Material bringt. Seine „Einführung in den Konzertsaal" ist im letzten Heft warm gewürdigt worden. Besonders verdient hervorgehoben zu werden, daß Steinitzer sich ernstlich auch mit philosophischen und musik-ästhetischen Fragen beschäftigt hat; die zwei Schriften „Eine Stunde Philosophie" und „Trost im Leid" legen hiervon Zeugnis ab. Steinitzer, der früher auch als ausübender Musiker tätig gewesen ist, widmet sich seit längeren Jahren mit Würde dem Referentenberuf an den Leipziger Neuesten Nachrichten und ist, wie unsere Leser wissen, auch als Mitarbeiter an unserer Zeitschrift gelegentlich tätig. Alles Gute dem frischen, aufrechten Sechziger!

Prof. Havemann wird an Stelle des vom Lehrfach zurückgetretenen Professor Rosé an die Wiener Staatsakademie für Musik berufen, deren Umgestaltung in eine Musik-Hochschule bevorsteht. Wir geben die Wiener Nachricht mit allem Vorbehalt, da eine Berliner Bestätigung noch nicht vorliegt.

Felix Weingartner, dessen Vertrag mit der Wiener Volksoper mit Ende Dezember 1924 abläuft, wird denselben nicht wieder erneuern, sondern einem Antrag, als General-Musikdirektor nach Chicago zu kommen, wahrscheinlich Folge leisten.

Der junge Komponist Fritz Egon Pamer, Bibliothekar am Musikhistorischen Institut der Wiener Universität und Dirigent eines Frauenchors, ist in Wien gestorben.

Hermann Waltz, bisher Lehrer am städt. Konservatorium in Krefeld, ist am 1. Januar in das Direktorium dieses Institutes eingetreten.

Der Kunstgeigenbauer Eugen Gärtner in Stuttgart erhielt wegen seiner hervorragenden Förderung musikwissenschaftlicher Bestrebungen von der philosophischen Fakultät Innsbruck den Doktortitel h. c.

Kapellmeister Ferdinand Wagner in Nürnberg ist vom Stadtrat der Titel Generalmusikdirektor verliehen worden. (In Kürze gibt es in Deutschland nur noch Generalmusikdirektoren.)

Der schweizerische Musikschriftsteller Arnold Niggli feierte im Dezember seinen 80. Geburtstag in körperlicher und geistiger Frische.

Der Däne Paul von Klenau übernahm nach dem Rücktritt Ferdinand Loewes die Leitung des Wiener Konzertvereins.

Generalmusikdirektor Dr. Alfred Lorenz ist an Stelle von Dr. Hans Scholz mit der Abhaltung der musiktheoretischen Kurse an der Universität München betraut worden.

Der Tenorist Fritz Schrödter, Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper, ein geborener Leipziger, starb Mitte Januar im Alter von 69 Jahren in Wien.

Der bekannte Komponist und zweite Geiger des „Böhmischen Streichquartetts" Josef Suk feierte seinen 50. Geburtstag.

Prof. Dr. Oskar Bie, der bekannte Berliner Musikschriftsteller, wurde am 9. Februar sechzig Jahre alt.

Graf Géza Zichy, Präsident der Ungarischen Nationalakademie, der als einarmiger Klaviervirtuose zu einer Weltberühmtheit wurde und auch als schaffender Musiker große Anerkennung erworben hat, starb 74 Jahre alt in Budapest.

Alois Mora wurde für drei Jahre als Oberspielleiter an die Dresdener Staatsoper verpflichtet.

Prof. Dr. Alb. Thierfelder, Universitätsmusikdirektor in Rostock, starb am 5. Januar im Alter von 77 Jahren. Am 30. April 1846 wurde er in Mühlhausen i. Th. geboren. In Leipzig studierte er unter Oskar Paul, Moritz Hauptmann und E. F. Richter. Nach kurzer Tätigkeit in Elbing und Brandenburg a. d. Havel trat er 1888 Kretzschmars Nachfolge in Rostock an. Im letzten Sommersemester noch lag er seiner Lehrtätigkeit ob. Er unternahm eine neue Deutung des Systems der griechischen Instrumentalnoten und bearbeitete griechische Musik auch für den Konzertsaal. Seine Chorkompositionen, die melodisch und harmonisch ebenso wie seine andere Musik von Mendelssohnschem Geiste durchweht sind, fanden weitere Verbreitung (Horand und Hilde, Frau Holde, Kaiser Max und seine Jäger, Edelweiß). Auch auf dem Gebiete der Oper war er fruchtbar: Zlatorog, Jungfrau vom Königssee, Der Trentajäger und Almansor. Seine ganze Liebe gehörte den Alpen, die er jedes Jahr wieder aufsuchte, und um deretwillen er sich auch mit dem Dichter R. Baumbach verband. Trotz Unglücks in der Familie bewahrte er sich die kindliche, innere Heiterkeit des echten Künstlers.

Alfred Schiering, früher an der Münchner Staatskapelle, bisher als erster Konzertmeister der Dresdner Staatskapelle, Nachfolger seines Lehrers Gustav Havemann, wurde als erste Lehrkraft für Geigenspiel an das Würzburger Staatliche Konservatorium berufen. An seine Stelle in Dresden tritt der junge Holländer Jan Dahmen, der bisher erster Konzertmeister an dem neuerdings stark in seinem Bestand reduzierten Philharmonischen Orchester daselbst war. Dahmen hat neuerdings mehrfach mit dem an der Dresdner Oper als Kapellmeister-Assistent tätigen russischen Musikprofessor Issaye Dobroven Konzertreisen unternommen.

Der Komponist Ottorino Respighi ist zum Direktor der Accademia di Santa Cecilia in Rom ernannt worden.

Prof. Hendrik Witte, der frühere städt. Musikdirektor von Essen, feierte seinen 80. Geburtstag, wobei ihm als Ehrengabe der Stadt eine silberne Plakette überreicht wurde. Dem Jubilar zu Ehren führten der Musikverein und das städt. Orchester verschiedene Werke von ihm auf.

Prof. Georg Schumann, der Dirigent der Berliner Singakademie, wird im Sommer eine Meisterklasse an der Musikschule in Chicago leiten.

Der Hamburger Pianist Walter Kauffmann und seine Frau, die bekannte Pianistin Vera Schapira, sind in den Lehrpörper des Dresdener Konservatoriums eingetreten.

Der Musikschriftsteller Hans Tessmer hat den Posten eines Dramaturgen an der Dresdner Staatsoper angenommen.

Als Nachfolger Stiedrys ist Georg Szell in Düsseldorf zum ersten Kapellmeister der Berliner Staatsoper berufen worden.

Dr. Paul Marsop, der geistvolle Musikschriftsteller und Gründer der „Öffentlichen Musikbüchereien" wurde zum Professor an der Münchener Musikhochschule ernannt.

Der Kölner Generalmusikdirektor Prof. Abendroth ist als Fachberater für den Musikunterricht im Bereich der Rheinprovinz ehrenamtlich angestellt worden. Er soll seine Tätigkeit in enger Fühlungnahme mit Fachverbänden ausüben.

Max Egon Fürst-Fürstenberg, in der Musikwelt bestens bekannt durch seine Veranstaltung der Donaueschinger Musikfeste, konnte seinen 60. Geburtstag feiern.

Prof. Dr. Karl Nef ist die ordentliche Professur für Musikwissenschaft an der Universität Basel übertragen worden.

Rudolph Frh. Prochazka. Zu seinem 60. Geburtstage. Zu der Anzahl bekannter Künstler, die im Jahre 1924 ihr 60. Wiegenfest begehen, gehört auch eine der anerkanntesten und interessantesten Prager Persönlichkeiten: der Tondichter und Musikschriftsteller Rudolph Frhr. Prochazka.*) Hatten wir auch am 23. Februar 1914 seines hervorragenden Schaffens gedacht, möge heute dieser stets bescheidene, vornehme, still wirkende Künstler, der dank seinem arbeitsreichen Leben immer mehr an geistiger Bedeutung und Einfluß gewonnen, um so herzlicher beglückwünscht werden. Wer so jugendlich beseelt, so starkgeistig, so schaffensfreudig, von dem können wir noch viel Schönes erwarten und dessen fein geschliffener Feder wird noch viel Kostbares entsprießen.

Léon Brieger, Berlin.

*) Procházka bekleidet bei der Polit. Landesverwaltung in Prag die Stelle eines Ministerialrats, zugl. Landesmusikreferenten in Böhmen, ist Vorsitzender der deutschen Musik-Staatsprüfungskommission und wirkt vielfach ehrenamtlich.

PREISAUSSCHREIBEN

Der Verlag Hawkes u. Son hat jetzt das Resultat seines Marschwettbewerbes bekannt gegeben.

Das vom Österreichischen Musik- und Sangesbund veranstaltete Preisausschreiben für Orchesterwerke und Männerchorkompositionen fand seine Erledigung. Als Preisrichter für die Orchesterwerke haben die Kapellmeister der Staatsoper Karl Alwin, Julius Lehnert und Hugo Reichenberger und die Professoren der Staatsakademie für Musik Dr. Max Graf und Dr. Richard Stöhr fungiert. Es waren 201 Werke, und zwar 188 für Männerchor und 13 für Orchester eingelaufen. Es wurden 13 Männerchorwerke (meist mit Orchesterbegleitung) preisgekrönt. Die Preisrichter für Orchesterwerke beschlossen, von einer Preiszuerkennung abzusehen, da keine der eingelaufenen Kompositionen (Sinfonien, Ouverturen, Sinfonische Dichtungen und andere) den gestellten Anforderungen entsprach.

VERLAGSNACHRICHTEN

Musikverlagsjubiläum. Am 1. Februar konnte die Firma Ernst Eulenburg in Leipzig auf ein halbes Jahrhundert reicher Musikverlagsarbeit zurückblicken. Das Besondere an diesem Jubiläum ist, daß der Begründer des Hauses selbst aus dem Musikerstande hervorgegangen, noch heute Seniorchef und trotz seiner 76 Jahre in gesegneter Lebensfrische rege mittätig ist. Geb. am 30. Nov. 1847 als Sohn eines Geh. Sanitätsrates und Orthopäden zu Berlin, besuchte Ernst Eulenburg das dortige Franz-Gymnasium, war als Knabe Mitglied des Domchores unter Neidhardt und studierte neben den Allgemeinwissenschaften bei Th. Kullak u. S. Dehn Musik. Seine Studien schloß er am Leipziger Konservatorium ab, wo er Schüler von Hauptmann, E. F. Richter, Reinecke u. Coccius war, und daß Eulenburg ein ganzer Musiker geworden war, davon legte er in der Abgangsprüfung mit dem Vortrage von Beethovens Es-Dur-Konzert Zeugnis ab. Er widmete sich darauf jedoch in Hamburg, Nürnberg und Wien dem Musikhandel, ließ sich 1873 in Leipzig nieder und gründete im folgenden Jahre unter seinem Namen den Musikverlag, der nach und nach Weltruf erlangte. Von vornherein pflegte Eulenburg mit Werken von Döring, Eschmann, Reinecke, Pischna, Hauptmann, Rehberg, Sitt, Huber, Niemann, Kreisler, Burmester, Scheidemantel (6 Bände Meisterweisen) usw. vorzugsweise die pädagogische Literatur, dann aber auch mit seiner „Deutsche

Eiche" betitelten Sammlung von heute über 700 Nummern die Männerchorliteratur. Sein besonderes Gepräge gab Eulenburg dem Verlage aber durch die von Albert Payne 1892 übernommene, durch ihn weltberühmte kleine Partitur-Ausgabe, die gegenwärtig 700 der besten klassischen und modernen Werke der Kammermusik-, Orchester-, Chor- und Bühnenliteratur umfaßt, noch unlängst durch eine Reihe gewichtiger Werke wie Fidelio (hgg. von W. Altmann), Die Zauberflöte (hgg. von H. Albert), Hänsel und Gretel u. a. ergänzt wurde und demnächst durch Werke R. Straußens (Heldenleben, Alpensinfonie u. a.) ergänzt werden soll. Auch gliederte er dem Verlage die „Konzertdirektion Eulenburg" an, die noch heute einen hervorragenden Ruf besitzt. Eulenburg ist Ehrenmitglied der Reale Accademia di Santa Cecilia in Rom, des Real Istituto di Musica in Florenz und der Bonner Liedertafel und hat viele sonstige Ehrenzeichen erhalten. Sein Sohn Dr. Kurt Eulenburg ist seit 1906 Mitinhaber der Firma. U.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Zu unserer Plagiatnotiz Heymer-Deyß

in Nr. 15/16 S. 334 schreibt uns der Gewährsmann A. Prümers: Herr Lehrer Heymer-Herne legte mir Druckexemplare seiner Volksliedbearbeitungen „Der Wanderer" und „Mein Heimattal" vor, welche ausdrücklich den Verfasser der Volksweise nennen und die Bezeichnung tragen: „Für Männerchor von H. G. Heymer opus 34". Das hingegen im Odeon-Verlag in Berlin erschienene „O wie herbe" von Silcher ist wörtlich vom Original abgeschrieben und trägt die Überschrift „August Deyß opus 49b". Herr Deyß ist Lehrer in Siegen.

Der Leipziger Klavierkomponist und Pianist Dr. Walter Niemann legt Wert auf die Feststellung, daß er mit dem im Januarprogramm des Leipziger Kabaretts „Faun" aufgetretenen Komponisten und Pianisten Walter Niemann (aus Beuthen in Oberschlesien) nicht identisch ist.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers / Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat M. 1.10, fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

91. JAHRG. LEIPZIG, MÄRZ 1924 HEFT 3

Reform-Musikschulen

Ein Vorschlag zu deren Verwirklichung)*

Von Richard Paul, Hartenstein im Erzgebirge

Wertvolle Musik kann viel dazu beitragen, den Geschmack des Volkes zu läutern und seine ganze Bildung zu heben. Es kommt nur darauf an, diese in der rechten Weise dem Volke nahezubringen, bzw. das Volk für diese zu gewinnen. Dies ist wohl kurz gesagt der Grundgedanke des prächtigen Buches von Leo Kestenberg „Musikerziehung und Musikpflege" (Leipzig, Quelle & Meyer, 1921). Im ersten Teil fordert Kestenberg eine gründliche Reform der Musikerziehung, und gibt dann im zweiten Teil höchst schätzenswerte Fingerzeige für eine veredelte und veredelnde Musikpflege. Ich bin nun der Meinung, daß besonders auf dem ersten Teil „Musikerziehung" das Schwergewicht ruht, denn logischerweise ergibt sich als Frucht einer gesunden Musikerziehung eine gute Musikpflege beinahe von selber. Kestenberg hat in meisterhaft knapper Form seine Forderungen aufgestellt. Wie aber diese in die Tat umzusetzen wären, ist wohl wert, etwas genauer beleuchtet zu werden. Über jedes einzelne Kapitel dieses Buches ließe sich ein längerer Aufsatz schreiben. Für diesmal sei nur eine der brennendsten Fragen angeschnitten, nämlich die der Musikschulreform. Kestenberg verlangt Seite 56ff. eine sogenannte Volksmusikschule, die sich auf gutem musikalischen Privat-

*) Mit Veröffentlichung dieses uns seit einigen Jahren vorliegenden Aufsatzes haben wir bis zum Eintreten gesünderer Verhältnisse gewartet. Dies ist hoffentlich endgültig einigermaßen geschehen und so läßt sich der öffentlichen Musikerziehungsfrage, die schließlich zum wichtigsten Arbeitsgebiet einer heutigen Musikzeitschrift gehört, wieder die gebührende Aufmerksamkeit schenken. Die Schriftleitung darf immerhin bemerken, daß der Artikel zunächst ohne Kenntnis des Kestenbergschen Buches geschrieben war, mit dem sich dann aber unser Mitarbeiter beschäftigte, und zwar mit dem Resultat freudiger Genugtuung, dort auf ähnliche Vorschläge zu stoßen. Darüber besteht denn auch kein Zweifel, daß Deutschland dem musikalischen Volksbildungswesen eine ganz andere Sorgfalt zuwenden müssen wird, wenn es im Kleinen und im Großen wieder zu musikalischen Kräften kommen, d. h. gerade seine vielleicht noch besten, im Volke ruhenden musikalischen Anlagen zu einer kulturfördernden Verwendung bringen will. Es kommt darauf an, ein gesundes, natürliches musikaliches Geschlecht heranzuziehen, und hierfür macht der vorliegende Aufsatz einen Vorschlag. Die Schriftleitung

unterricht aufbaut und ihre Fortsetzung im Musikgymnasium findet als Vorbereitung für das weitere Studium auf Hochschule, Akademie usw.

Ich glaube im Prinzip mich durchaus nicht im Gegensatz zu Kestenberg zu befinden, wenn ich einen für die heutigen zerfahrenen Musikunterrichtsverhältnisse etwas leichter gangbaren Weg vorschlage in der Forderung einer — städtischen — Reformmusikschule, welche das Wesentlichste der Kestenbergschen Forderungen für Privatunterricht, Volksmusikschule und Musikgymnasium, einschließlich der Volkshochschule, soweit das Rein-Musikalische in Frage kommt, zu einer Einheit zusammenschließt. Es soll versucht werden zu zeigen, wie deren Gründung und Unterhaltung jeder Mittelstadt ohne außergewöhnliche Kosten zur Zeit mindestens möglich wäre.

Es sei von vornherein betont, daß es gänzlich verfehlt wäre, diese RMSch. als eine Bildungsstätte für Künstler oder Berufsmusiker zu betrachten. Das bleibt Aufgabe der Musikhochschulen. Der Schwerpunkt liegt vielmehr darin, durch gediegenen, vielseitigen Unterricht, praktische Betätigung, Vorträge und Musteraufführungen Sinn und Geschmack für gute Hausmusik zu wecken und vorhandene Anlagen im Schüler in rechter, maßvoller Weise zu entfalten. Nur für besonders begabte Schüler wäre hier, ganz im Sinne Kestenbergs, außerdem Gelegenheit zu gründlicher Vorbereitung für erfolgsicheres Hochschulstudium geboten. Der Unterricht in einer solchen RMSch. bestände demnach in der Hauptsache im sinngemäßen gemeinsamen Musizieren der Schüler und in der Erziehung und fachmännischen Anleitung dazu. Dabei:

Hauptprinzip bei Auswahl des Lehrstoffes: Völliger Ausschluß aller seichten und Schundmusik, mit der z. Z. unser Volk in geradezu verhängnisvoller Weise überschwemmt und nicht nur musikalisch, sondern auch sittlich verdorben wird. Durch öffentliche Vorträge (Volkshochschulen) und durch zweckentsprechende Anwendung einer geeigneten Unterrichtsart muß auch dem einfachsten Mann erst einmal der Unterschied zwischen guter und schlechter Musik zum Verständnis gebracht werden.

Unterrichtsfächer:

Klavier (Harmonium), Gesang, Violine (Viola), Cello, Theorie (Grundlehre, Harmonielehre, Modulationslehre, einfacher Kontrapunkt), Musikgeschichte, Analyse von Meisterwerken. (Für besondere Interessenten: Besprechung musikalischer Zeitfragen.) — Auch die wichtigsten fürs Haus geeigneten Blasinstrumente: die liebliche Flöte, die ungemein ergiebige Klarinette, eventuell auch Trompete (Piston) und Horn (Waldhorn, Tenorhorn). Eines jedem Geschmack muß Rechnung getragen werden, soweit es im künstlerischen Interesse möglich ist. — Ferner aus demselben Grunde auch: Gitarre (Laute), Mandoline und Zither, denn:

Wie sich der Erzieher dem Zögling anzupassen hat, so auch der Musiklehrer — zunächst — dem Volke. Man darf nicht von der falschen Erwartung ausgehen, daß sich das Volk mit einem Schlage in seinem musikalischen Empfinden und Geschmack ummodeln läßt, d. h. daß es sich dem musikalischen Willen eines Einzelnen — und sei er noch so ehrlich — ohne weiteres unterwirft. Gerade beim einfachen Mann wäre z. B. das

Interesse für unseren kostbaren deutschen Volksliederschatz in erster Linie wachzurufen; und zu Spiel und Begleitung solcher Lieder sind die zuletzt genannten Instrumente ganz hervorragend geeignet. Bei besonders musikalischen Schülern wird sich — ich spreche aus eigener Praxis — der Übergang z. B. von der Mandoline zur Geige ganz von selbst vollziehen, nachdem sie die Beschränktheit des einen und die unbegrenzte Ergiebigkeit des anderen aus eigener Anschauung kennengelernt haben. Ebenso vielleicht von der Zither zum Klavier.

Wie schon erwähnt, muß in einer solchen RMSch. der Pflege eingehender praktischer Betätigung und zweckdienlicher Anleitung im gemeinsamen Musizieren im weitestgehenden Maße Rechnung getragen werden. Jeder Schüler muß eben sein Instrument nicht nur im Einzelspiel zu benützen verstehen, sondern dasselbe in allen einschlägigen Disziplinen praktisch verwenden können. Das weckt Liebe und Freude und macht erst richtig musikalisch!

Daher müßte der Unterricht etwa in folgenden Fachgruppen erteilt werden:

Klavier: Einzelspiel; vier-, sechs-, achthändig auf einem und mehreren Klavieren; Zusammenspiel mit Streichern, Bläsern, Harmonium; Begleitung zum eigenen Gesang und zu dem anderer; Modulations- und Transponierübungen; einfaches Partiturspiel (Chorsätze); freies Präludieren und Phantasieren; Anleitung im Harmoniumspiel.

Gesang: Einzelgesang (Ton- und Stimmbildung, Hör- und Treffübungen, rhythmische Übungen, Liedgesang); Duett-, Terzett-, Quartettgesang (mit und ohne Begleitung); Chorübungen.

Streichinstrumente: Einzel-, Duett-, Triospiel; Zusammenspiel mit Klavier und anderen Instrumenten; Kammermusik.

Bläser: Einzelunterricht bei Mitgliedern des Stadtorchesters; in der RMSch. Einrichtung von Zusammenspielkursen.

Mandoline, Gitarre, Zither: Einzelunterricht, Begleitung zum Gesang, Zusammenspiel (Saitenspielchor!).

Theorie: Grundlehre als Pflichtfach für alle Schüler; sodann Harmonielehre, empfehlenswert für alle Schüler; Modulationslehre und einfacher Kontrapunkt als Wahl- bzw. Einzelfächer für Fortgeschrittenere.

Musikgeschichte: Leben, Werke, Eigenart und Bedeutung der Komponisten, besonders derer der im Unterricht verwendeten Werke, auch der einfachsten Lieder und Übungsstücke; die bedeutendsten ausübenden Tonkünstler der Vergangenheit und Gegenwart (event. unter Zuhilfenahme eines guten Grammophons mit auserlesenen Künstlerplatten!). Teilnehmerzahl an diesen Kursen unbegrenzt (Volkshochschule!). Ebenso bei

Formenlehre, sowie

Analyse und Darbietung von Meisterwerken durch die Lehrer der Anstalt und auswärtige Künstler. Nach Bedarf auch einfache

Dirigentenkurse, d. h. Ausbildung geeigneter Personen zur Leitung von Gesangvereinen und Instrumentalvereinigungen. (Gerade dies wäre infolge des durch die Umgestaltung der Lehrerbildung bald fühlbar werdenden Mangels an musikalisch gut durchgebildeten Volksschullehrern für Vereine, die einen Berufsmusiker nicht zur Hand haben oder nicht bezahlen können, religiöse Gemeinschaften u. dgl. eine Notwendigkeit.)

Aufnahmealter: Nach oben unbegrenzt; Kinder vom 10. Lebensjahr ab; nur bei hervorragender Begabung schon früher.

Stundenplan: Zwei Unterrichtstage wöchentlich, auf die alle in Frage kommenden Fächer zusammengelegt werden müssen; vier Studiertage müssen unterrichtsfrei sein. Im Interesse der Schüler muß dieser Grundsatz unbedingt eingehalten werden; die Nichtbeachtung dessen ist ein Kardinalfehler vieler Konservatorien!

Natürlich erhält zunächst jeder Schüler Einzelunterricht auf seinem Instrument, jedoch in Gruppen zu 3—5 nach dem Prinzip der Arbeitsgemeinschaften (das gleiche Bestreben liegt dem modernen Volksschulunterricht zugrunde, daher: Arbeitsschule!). Je nach Begabung, Neigung und Fortschritten: Zuteilung zu den verschiedenen einschlägigen Zusammenspielabteilungen.

Stundenzahl: Zwei bei einem Instrument, vier bei Teilnahme am Zusammenspiel, sechs bei Beteiligung an theoretischen Fächern. Abendkurse für Erwachsene (Arbeiter, Angestellte). Höchst wünschenswert: die Unterhaltung einer musikalischen Bücherei, enthaltend Noten, Bücher, Fachzeitschriften. Besonders wichtig: die

Eröffnung einer fachmännischen Beratungsstelle in allen musikalischen Angelegenheiten, d. h. öffentliche Sprechstunden des Leiters bzw. der einzelnen Lehrer der RMSch.

Beratungsgegenstände: U. a. Noten- und Instrumentenkauf (z. B. bei Geschenken!), Schwierigkeitsbestimmungen, Güte und Eigenart verschiedener Ausgaben ein und derselben Werke, Prüfung auf musikalische Befähigung, besonders bei Wahl eines zu erlernenden Instrumentes, musikalische Berufsberatung, Vermittlung von Solistenverpflichtungen, Programmzusammenstellungen bei Familienfestlichkeiten, Empfehlung passender Gesangs- und Instrumentaldarbietungen (z. B. bei Trauungen, Jubiläen, Todesfällen) u. dgl. m.

Eine in dieser Weise ausgebaute RMSch. wäre in der Tat eine wirkliche musikalische Volksschule, ein ernst zu nehmendes Volkserziehungsinstitut im edelsten Sinne. —

Nun zur heiklen Kostenfrage:

Für die Einrichtung einer solchen RMSch. als städtische Anstalt käme als erste Leistung der Stadt die Anstellung eines etwa nach den Sätzen der Volksschullehrer zu besoldenden städtischen Beamten als Leiter und Organisator in Frage. Mit der richtigen Wahl dieses Mannes steht oder fällt der ganze Plan.

Dieser Leiter muß allerdings ein in allen Sätteln gerechter, erfahrener, vielseitiger, nicht zu junger Pädagog und musikalischer Praktikus sein; ganz besonders muß er auch rednerische Begabung und schriftstellerische Gewandtheit für Vorträge und Bedienung der Presse mit großer Literaturkenntnis, möglichst vollkommener Beherrschung wenigstens eines wichtigen Instrumentes, organisatorischem und diplomatischem Geschick, einer zielbewußten, kraftvollen Persönlichkeit, ausgeprägten musikalischen Scharfblick, treffende Urteilskraft und eine gehörige Portion begeisterungsfähigen Idealismus in sich vereinen. Er muß es verstehen, mit dem Stadtmusikdirektor, den Kantoren, den Leitern der verschiedenen örtlichen musikalischen Vereine und sonstigen musikalisch einflußreichen Personen im Orte Hand in Hand zu gehen.

Seine Arbeit darf nicht in eine Kritik bestehender und bewährter Einrichtungen ausarten, sondern muß ein Aufbauen bedeuten im Sinne seiner künstlerischen Ideen. Es darf z. B. nicht im Interesse der RMSch. liegen, etwa ein dem städtischen Orchester Konkurrenz bietendes Schulorchester mit öffentlicher Betätigung zu unterhalten, dgl. auch nicht einen mit öffentlichen Aufführungen hervortretenden großen Chor, sondern der Zweck der Anstalt ist nach diesen beiden Richtungen hin lediglich die Heranbildung von wirklich sangeskundigen und -freudigen, notensicheren Damen und Herren, sowie wirklich brauchbaren Aushilfskräften bei größeren orchestralen Veranstaltungen. Natürlich bleibt es dem Leiter oder einem Lehrer der RMSch. unbenommen, außerhalb deren Rahmen die Leitung eines Chores oder Orchesters zu übernehmen — wenn er Zeit und Nerven dazu übrig hat. (Ich bezweifle dies!)

Die bereits in der Stadt ansässigen Privatmusiklehrer sollen durch die RMSch. in keiner Weise in ihrer Existenz geschädigt werden, da ja das Schwergewicht der Anstalt nicht im Einzelunterricht liegt. Etwas Vorbildung im Einzelinstrument ist sogar erwünscht, wenn auch nicht Bedingung. Auch steht dem nichts entgegen, daß Schüler lediglich an den Zusammenspiel- und theoretischen Kursen teilnehmen, im Einzelinstrument oder gesanglich aber bei Privatlehrern weiterhin Unterricht erhalten. Einem guten Lehrer wird schwerlich ein Schüler ohne weiteres davonlaufen; und „Stundengeber" werden zum Heile ihrer Schüler und nicht zuletzt zu dem ihrer eigenen Nerven etwas aus ihrem Phlegma aufgerüttelt werden.

Dem zunächst anzustellenden Leiter liegt nun die Aufgabe ob, die Schule nach diesen Grundsätzen auszubauen. Nach Bedarf hat er dem Stadtrat Vorschläge zur Anstellung weiterer geeigneter Lehrkräfte zu machen. Bei allen haupt- oder nebenamtlich anzustellenden Lehrern erfolgt Berufung bzw. Anstellung durch die Stadtbehörde. Die im Orte vorhandenen Privatlehrkräfte sind natürlich nach Möglichkeit zu bevorzugen.

Der Stadtrat ist die vorgesetzte Behörde der RMSch. Es empfiehlt sich, einen besonderen Musikausschuß zu bilden mit einem die geschäftliche Leitung führenden Dezernenten als Vorsitzenden.

Ein z. Z. allerdings besonders schwieriges Kapitel ist die Raumfrage. (Ein eigenes Gebäude — „ein Ziel, aufs innigste zu wünschen!")

Für den Anfang genügen zwei Zimmer (eventuell in einem Gasthof), ein Geschäftszimmer, ein Unterrichtsraum mit ein oder zwei Klavieren, möglichst auch einem Harmonium, einigen Notenpulten, Schränken, Regalen und vielleicht einem guten Grammophon mit einer sorgfältig gewählten Anzahl von Künstlerplatten (dessen sachgemäße Anwendung als Lehrmittel im Unterricht wäre, wie schon erwähnt wurde, von nicht zu unterschätzender Bedeutung). Außerdem für die Kurse mit größerer Teilnehmerzahl ein Schulsaal mit Flügel.

Zur Entlastung des Leiters bei schriftlichen Arbeiten, soweit sie das Geschäftliche betreffen, käme etwa die Anstellung einer Schreibhilfe noch in Frage.

Alle Einnahmen der RMSch. fließen der Stadt zu.

Unterrichtsgelder sind möglichst niedrig zu bemessen (eventuell Abstufung nach Steuerklassen!).

Auch die Gründung eines „Vereins zur Förderung der RMSch." wäre ins Auge zu fassen, der einen Teil der Kosten mit aufbrächte. Als Gegenleistung der RMSch. für die Mitglieder: Ermäßigte Unterrichtsgebühr für Familienangehörige, freier Zutritt zu allen Schüleraufführungen, die im Interesse der Kassenstärkung und als Ansporn für die Schüler doch ab und zu nötig wären. Die Vortragsfolgen solcher Veranstaltungen ließen sich infolge der Vielseitigkeit des Unterrichtsbetriebes höchst reizvoll, charakteristisch und mit wirksamer Steigerung zusammenstellen. Sie würden nicht, wie bei anderen Musikschulen üblich, in der Vorführung mehr oder weniger ge- bzw. mißglückter Solodarbietungen bestehen, sondern vornehmlich im Zusammenspiel und Zusammengesang der Schüler, im Vortrag guter, ja bester klassischer und moderner Hausmusik die dem Musikfreund oder Dilettanten eine reiche Fülle von Anregungen bietet (ganz besonders in Orten, die etwas abseits von den großen Kunststädten liegen!).

Mir ist nicht bekannt, daß es irgendwo in Deutschland eine auf dieser Grundlage aufgebaute und tatsächlich arbeitende, musikalische Unterrichtsanstalt schon gäbe. Für Mittelstädte mit guter Bahnverbindung dürfte m. E. die Errichtung einer solchen RMSch. kein allzu großes Risiko bedeuten, da sicher ein starker Zustrom auch von Schülern aus Nachbarorten einsetzen würde. Vielleicht ließen sich auch Zweiganstalten in Nachbarstädten und -dörfern (dort fehlt's sehr an Gelegenheit zu guter musikalischer Erziehung!) einrichten, falls die Lehrkräfte ausreichen.

Die Hauptsache ist ein energischer Anfang! Aller Anfang ist schwer, besonders heutzutage. Jedenfalls dürfte den heutigen Verhältnissen entsprechend in dem im Vorstehenden angedeuteten Sinne schon mit ganz geringfügigen Mitteln ein solider Grundstein zu legen sein, wenn auch bei der weiteren Ausgestaltung des Planes eine gewisse Großzügigkeit nicht aus dem Auge zu lassen wäre.

Als Privatunternehmen ist natürlich eine solche Schule auf die Dauer nicht denkbar, da hierbei doch sehr bald geschäftliche Interessen mehr oder weniger die Oberhand gewinnen würden und der ideale Zweck leiden müßte. Bleibt aber, wie ich annehmen darf, der in obigen Ausführungen hinlänglich begründete ideal-künstlerische Zweck als oberster Grundsatz bestehen, so kann diese Reformmusikschule zu einem vortrefflichen Verbündeten bei der ethischen Erziehung des Volkes werden. Gerade im musikliebenden Deutschland! Ihr moralischer Wert macht die pekuniären Opfer reichlich quitt!

Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik / Von Dr. Alfred Heuß

III. Über Arnold Schönberg

Wir blieben bei Arnold Schönberg stehen, von dem wir sagten, daß er ein Verbrechen an sich als Musiker und an der Musik überhaupt begangen habe. Es umweht einen denn auch so etwas wie tragische Luft, wenn man sich mit diesem Manne beschäftigt, der, obwohl noch in voller Rüstigkeit, seit Jahren als Komponist vollkommen geschwiegen hat, vor allem aber zu seinen letzten, musikzerstörenden Tendenzen schon zu einer Zeit gekommen ist, als noch kein Mensch ahnte, Deutschland werde in

einen Abgrund gestürzt und vor die Frage des Seins oder Nichtseins gestellt. Die Musik, sonst ein Spätling der Kulturerscheinungen, griff dieses Mal den Ereignissen vor; denn hätte man etwa 1910, als Schönberg bereits mit seinem op. 11, den ersten atonalen Klavierstücken, vorgetreten war, gewußt, daß eine derartige Musik in den Brennpunkt der Entwicklung der deutschen Musik gestellt werde, so wäre man damals sicherlich zu der Ansicht gelangt, Deutschland und seine Kultur stehe unmittelbar vor einer furchtbaren Gefahr, vor erschütternden und entscheidenden Ereignissen. Denn wenn das Fundament gerade derjenigen Kunst, die für deutsches Wesen schließlich doch die bezeichnendste ist und die zugleich als die festgefügteste zu gelten hatte, zur Aufhebung gebracht wird, so war damit nicht nur die deutsche Musik, sondern deutsches Wesen überhaupt in Frage gestellt. Nun, wir können schon heute so viel einigermaßen sicher sagen, daß der eigentlichste Schönberg, der Schönberg mit den letzten Konsequenzen, an dem Grundwesen der Musik zerschellt ist, aber es bleibt genug zu tun übrig, um der Gefahr weiter zu begegnen, zugleich aber zu erkennen, worin diesem Künstler eine ganz besondere Bedeutung für unsere Musik und ihre Entwicklung zukommt.

In Schönberg spitzt sich eine Frage der heutigen, vor allem aber der deutschen Musik bis zu verhängnisvoller Schärfe zu, eine Frage, die seit Jahrzehnten wie ein Damoklesschwert über den Komponisten schwebt: Hat die reine, nur sich selbst zum Inhalt habende Musik der Kern der Tonkunst zu sein oder jene Musik, die als eine Anwendung auf irgend etwas „Außermusikalisches" zu betrachten ist, wobei wir das Wort außermusikalisch gleich mit „allgemein Menschliches" näher bezeichnen. Oder kurz ausgedrückt: Musik als solche oder — und es gibt hierfür keinen andern Ausdruck — angewendete Musik. Mit vollster Absicht ist der Ausdruck des 19. Jahrhunderts, „absolute" Musik, vermieden, da er für tiefergehende Untersuchungen einfach nicht genügt. Denn absolute Musik ist alle jene Musik, die mit rein musikalischen Mitteln arbeitet, somit auch auf sich allein gestellt werden kann, weshalb denn auch der beste Teil der Vokalmusik ebensosehr zur absoluten Musik gehört wie ein nicht unbeträchtlicher Teil sich absolut ausgebender reiner Instrumentalmusik durchaus nicht zu ihr gehört. Das Wort „absolut" ist ein musikalischer Gradmesser, der für alle Arten von Musik seine Bedeutung hat, es ist aber kein Unterscheidungsmerkmal für bestimmte Musikarten, mag in dieser äußerlichen Art bis dahin auch gearbeitet worden sein. Grundsätzliche Unterschiede ergeben sich aber, so man fragt, ob eine Musik nur in sich selbst ihren Zweck und Inhalt hat, nur in sich allein ihr Genüge findet oder ob sie irgendeinem, von der Musik als solcher ganz unabhängigen Inhalt dient, also eine Anwendung auf irgend etwas außerhalb der Musik als solcher Stehendes findet. In diesem Sinn gehört nicht nur alle Vokalmusik zur angewendeten Musik, sondern z. B. auch die ganzen, irgendeiner Idee dienenden Sinfonien oder Ouvertüren Beethovens, woraus mit einem Schlage ersichtlich ist, daß das Wort „absolut" nicht nur viel zu enge, sondern auch mißverständlich ist; denn „Absoluteres" wie die genannten Sinfonien finden wir nicht vieles in der Tonkunst.

Diese Bemerkungen waren nötig, um folgendes seiner ganzen Bedeutung nach zu verstehen: Weitaus die meiste Musik des 19. Jahrhunderts ist angewendete Musik, jedenfalls fließt der Hauptstrom nach dieser Seite, vor

allem findet sie in Wagner einen derart gewaltigen und ausschließlichen Vertreter, daß die Entwicklung der Tonkunst durchaus im Banne dieser Richtung steht. Man feiert — ich möchte in diesem Zusammenhang besonders auf die Schattenseiten dieser Musik zu sprechen kommen — förmliche Orgien im Dienste bewußten, scharf ausgesprochenen Ausdrucks, es gibt nichts, auch nicht die größten Vorwürfe des Menschengeschlechts, deren sich die Komponisten nicht bemächtigten, um mit ihrer Hilfe zu den größtmöglichen musikalischen Wirkungen zu gelangen. Wagners für das Musikdrama geprägte Wort, daß die Musik Mittel, nicht Zweck sein solle, findet Anwendung auch auf fast die gesamte Instrumentalmusik. Kurz, ein Zeitalter schien gekommen zu sein, in dem sich die ganze Welt in der tonkünstlerischen Behandlung wiederfinden sollte. Wie ging es dabei aber der Tonkunst selbst? Wollte sie sich unter solchen Umständen gesund befinden — was ganz gut denkbar ist —, so mußte sie ein sowohl menschlich wie rein musikalisch starkes Musikergeschlecht vorfinden, ein Geschlecht, das nicht allein die ganzen außermusikalischen Vorwürfe im Sinne der Musik geistig zu bezwingen vermochte, sondern auch in schärfster Zucht sein musikalisches Rüstzeug in Ordnung gebracht hatte. In beidem versagte das Geschlecht beinahe jämmerlich, und man kann lediglich darüber streiten, ob stärker in menschlich-geistiger oder rein musikalischer Beziehung. Das hätte schließlich nicht so sehr viel ausgemacht, denn es gibt selbst tüchtige Perioden in der Kunstgeschichte, die keine klassisch durchgreifende Vertreter aufzuweisen vermögen, das Böse bei dieser unserer „fortschreitenden Entwicklung" bestand aber darin, daß die Tonkunst immer mehr zu leiden begann, bei aller Aufgedunsenheit in einer Art schwächlich wurde, daß schärfer blickenden Beurteilern dieser Zustand schon am Ende des letzten Jahrhunderts nicht mehr verborgen bleiben konnte. Allmählich wurden auch Stimmen über den schlechten Gesundheitszustand der deutschen Musik laut — ich erinnere wenigstens an F. Draesekes „Konfusion der Musik" von 1907 —, die Frage aber, ob und wie zu helfen sei, stand aus.

Bevor ich hier weiterfahre und auf Schönberg zu sprechen komme, muß denn auch ausgeführt werden, daß eine Rettung von der rein musikalischen Seite nicht erfolgen konnte. Es muß schon jedem aufgefallen sein, daß die unmittelbare Wirkung von Brahms, der vor allem dieser Richtung beizuzählen ist, schwach gewesen ist, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil sein Kunstwerk nicht auf dieser bewußt geistig-menschlichen Grundlage stand, die, wie ausgeführt, für die neuere Zeit maßgebend war. Natura non facit saltus, es gelingt nicht, plötzlich den Standpunkt in dem Sinne zu wechseln, daß der gegenteilige maßgebend wird. Erneut erkennt man dies an dem Wirken Regers, eines derart vollgriffigen Vertreters der rein musikalischen Richtung, daß selbst seine ganze Vokalmusik einen sogar bis zum Ungeistigen gehenden Untergrund erhalten hat, diese, wie gerade die besonderen Freunde dieser Kunst lehren, rein musikalisch zu verstehen sei. Womit, vielleicht unfreiwillig, zugegeben wird, daß Reger in die geistige Richtung der deutschen Tonkunst nicht gehört. Damit soll hier lediglich gesagt sein, daß eine Änderung im Kurs gerade von der rein musikalischen Seite her nicht unmittelbar kommen konnte und, wie die Entwicklung bereits gezeigt hat, auch nicht gekommen ist. Unsere Zeit war allzu eng mit der allgemein menschlichen Richtung

verbunden, mochte diese sowohl musikalisch wie geistig — einen Tiefstand zeigt die Alpen-, besser Touristensinfonie von Strauß an — noch so sehr auf den Hund gekommen sein: „Rettung" konnte, wenn überhaupt, nur von der andern kommen, so es dieser gelang, die erschreckenden rein musikalischen Einbußen, die die Musik erlitten hatte, irgendwie wett zu machen. Wie es in dieser Beziehung bei Mahler, einem sogar ausgeprägten Vertreter der allgemein menschlichen Richtung steht, davon war bereits kurz in dem letzten Artikel die Rede. Ein Komponist, der als sinfonische Arbeit so etwas wie vor allem den ersten Satz seiner dritten Sinfonie der Öffentlichkeit übergeben konnte, hat sich über das Geheimnis rein musikalischer Arbeit überhaupt nie Gedanken gemacht. Von dieser gesellschaftbildenden Kunst dürften sich immer mehr deutsche Musiker ausschließen wollen.

Und nun Arnold Schönberg. In diesem eigentümlichen Manne drängt sich in kürzester, aber denkbar konzentrierter Entwicklung derart Vieles zusammen, daß es nur allzu leicht begreiflich ist, wenn er die Blicke seiner Zeitgenossen verwirrt. Ich denke, auf der gegebenen Grundlage werden wir ein Stück zu seiner Erkenntnis beitragen können. Wir sagen zunächst: Schönberg begann als vollblütigster Bejaher der „Ausdrucksmusik" und schloß mit der Verneinung der Musik überhaupt, er macht also die denkbar radikalste Entwicklung durch. Mit leidenschaftlichen Liedern und Gesängen beginnend, und immer wieder zu Vokalmusik greifend, zeigt er dadurch und besonders durch die Art der Behandlung an, daß er, seiner Natur gemäß, sich immer wieder irgendwie mit menschlichen Problemen abgeben muß. So stark war dieses allgemein menschliche Bedürfnis in ihn eingepflanzt, daß er nicht nur am Anfang seiner Laufbahn ein instrumentales Werk (Die verklärte Nacht) als eine Art kammermusikalische sinfonische Dichtung schrieb, sondern selbst in op. 10 (Quartett Fis-Dur) den Gesang im Mahlerschen Sinne hinzunimmt, ja nachträglich seinen zur letzten Entwicklung gehörenden Orchesterstücken op. 16 — vielleicht mehr gedrängt als aus innerstem Trieb — programmatische Überschriften gibt. All das zeigt schon äußerlich, wie tief und stark, sowohl dem Blute wie der Erziehung nach, Schönberg ein Musiker im Sinne des 19. Jahrhunderts war. Auch die Steigerung der Mittel geschah sowohl in ihrer technischen Steigerung wie äußeren Anhäufung („Gurrelieder") im Sinn dieses Zeitalters. Eines erkennt man aber bald, schon aus dem Sextett op. 4, daß dieser Musiker über ein ganz anderes rein musikalisches Rüstzeug verfügte wie das Gros dieser ganzen Komponisten. Trotzdem muß Schönberg immer deutlicher erkennen, daß er aus dem Riesenschatten der in Wagner gipfelnden Ausdrucksmusik des 19. Jahrhunderts unmöglich herauskommen kann, und zwar deshalb, weil ihm hierzu das nötige große „Kaliber" fehlte, er, an einem Wagner gemessen, gerade auch was menschliche Phantasiekraft betrifft — sehr klar zeigen dies die „Gurrelieder" —, nur ein Zwerg ist. Auf diesem Weg, dem des Wettkampfs, war unmöglich weiter zu kommen, man merkt schon dem Sextett die Überspannung hinsichtlich des Ausdrucks an. Zugleich hatte Schönberg aber mit scharfem Blick die schwachen Seiten dieser Musik, die gerade zu seiner Zeit eine immer skrupellosere Anwendung auf die gewagtesten Vorwürfe machte, erkannt, und nun warf er sich mit einer Leidenschaft und einer Art musikalisch-logischen Beweiswut auf das Reinmusikalische, d. h. die rein musikalische

Arbeit, daß, wie besonders sein Quartett op. 7 in D-Moll zeigt, er keinen Takt schrieb, der nicht motivisch motiviert war. Ein Fanatiker ist in den Werken dieser seiner zweiten Periode in aller Klarheit zu entdecken, und zwar eben, gegenüber den Werken der ersten Periode, in rein musikalischer Beziehung, wobei sich aber der allgemein-menschliche Untergrund nie verleugnet. Das Reinmusikalische wird aber immer stärker zur fixen Idee, es beginnt eine spekulative Zersetzungs- und Zerteilungsarbeit, die gewissermaßen bis zu den Molekülen des Reinmusikalischen führt, er trennt die Motive, spießt sie förmlich auf, tötet sie in ihrem Ausdruck, er wütet förmlich in einer kalten Lust gegen sich selbst, den einstigen Ausdrucksmusiker, als er nun in peinlich-mühvoller Arbeit diese entseelten Stücke zusammensetzt und damit zugleich die so kalt berührende Atonalität begründet, er vollführt ein Verbrechen an sich, seinem einstigen Musikertum, vergleichbar dem, das ein Klingsor in anderer Beziehung an sich verübte, er wollte auf gewaltsame und bei ihm doch wieder innerlichst begründete Art die Ausdrucksmusik von dem Fluche, den sie sich durch ihre wüsten Orgien zugezogen, erlösen, ohne sich darüber klar zu werden, daß dadurch auch die ganze Zeugungskraft der Musik vernichtet wäre. Und wie Schönberg sich selbst ad absurdum führte — es sei denn, der Komponist trete nach Jahren des Schweigens von neuem auf und zeige sich in einer neuen Entwicklungsphase, die einzig und allein wieder der Musik zugewendet sein könnte —, so würde sich auch die Musik überhaupt erledigen, versuchten die andern Komponisten dem Schönberg der letzten Entwicklung nachzufolgen. All diese Schönberg-Nachfolge ist völlig illusorisch, mutet auch denkbar lächerlich an. Was aber Schönberg in positiver Beziehung bedeuten kann, läßt sich einzig ermessen, wenn man der romantischen und vor allem nachromantischen, neueren „Ausdrucks"musik schärfer ins Gesicht blickt. Um von ihr nicht nur weg, sondern auch wieder auf einen sichern und gesunden Boden zu kommen, zeigt der Schönberg der mittleren Periode manchen gangbaren Weg. Zunächst heißt es aber noch Kritik üben, erst dann lassen sich die Wege zu einem Aufbau zeigen.

Walter Niemann

Von Rudolf Birgfeld

Es ist oft beklagt worden, daß die Gegenwart bei aller Fülle musikalischer Produktion so wenige Komponisten hervorbringt, die sich liebevoll der Pflege der Klavierliteratur zuwenden. Das Allerweltsinstrument, heißt es, auf dem tagtäglich Berufene und Unberufene ihren Empfindungen freien Lauf lassen, ist in früheren Zeiten mit unzähligen Schöpfungen größter Meister bedacht worden, muß aber jetzt darben. Die Zeiten, da ein Stephen Heller und ein Theodor Kirchner das Füllhorn ihrer Eingebungen auf das Tasteninstrument ausschütteten, da ein Adolf Jensen die köstlichsten Gedanken seiner romantischen Seele dem Klavier anvertraute, scheinen endgültig vorüber zu sein. Wenn man beobachtet, daß ein Richard Strauß nur mit einigen Erstlingswerken unter den Klavierkomponisten vertreten ist, daß selbst ein Pianist wie Eugen d'Albert nur selten jenes Instrumentes gedenkt, dem er seinen Ruhm verdankt — und diese Fälle ließen sich leicht vermehren —, so taucht das Bild von den Brosamen, die von des Herrn Tische fallen, auf. Und dennoch erfreuen wir uns eines bedeutsamen Tondichters, der fast ausschließlich das Klavier zum Dolmetsch seiner Eingebungen macht — Walter Niemann.

\

„Meine innere und äußere Entwicklung als Klavierkomponist — ich bin mit vollem Bewußtsein nur ein solcher und habe außer reiner Klaviermusik alter und neuer Form nur ganz Weniges für kleines Orchester, kirchliche a-cappella-Sachen, eine Violinsonate geschrieben — wurde durch Herkunft, Erziehung, Aufenthalt und Reisen, dann aber durch viel Liebe zu Natur, bildenden Künsten und Literatur bestimmt." Diese Worte aus einem neueren Briefe Niemanns geben genügenden Aufschluß über das Werden und Wachsen eines Künstlers, dem in den einzelnen Phasen seines Schaffens zu folgen, große Anregung gewährt. Und nicht unwichtig mag es uns scheinen, daß beide Großväter Stadtmusikdirektoren und Organisten in Wesselburen und Tönning waren. Daß ferner in den Kindheits- und Jugendjahren der Rhein und Wiesbaden eine bedeutsame Rolle spielen. Hernach, heute noch, finden wir Niemann zu dauerndem Aufenthalt in Leipzig, der Wahlheimat so vieler Musiker und Musikgelehrten. Daß Niemann zu diesen zu zählen ist als Verfasser prächtiger Bücher kritischen und geschichtlichen Inhalts, sei nebenher erwähnt. Und zur Erklärung der Deszendenz und Ahnenreihe noch dieses: die Familie der Großmutter mütterlicherseits stammt aus Frankreich, aus Emigrantenkreisen. So gerüstet und aufgeklärt, werden wir Niemanns Schaffen besser verstehen.

\

Es kann nicht der Zweck dieses Artikels, der zur Beschäftigung mit Niemanns Klaviermusik anregen will,

Besprechungen

Orchestermusik aus Italien. Von Theodor Wiesengrund-Adorno. Gegenüber der großen Mehrzahl der elf bei Ricordi verlegten Partituren, die zu besprechen sind, kann es sich nicht um eigentliche Kritik im Sinne radikaler Frage nach dem Wert des Gegenstandes handeln. Ordnen sie sich doch durchweg jener Art Genremusik zu, der zwischen dem subjektiv-einmaligen Stimmungsreflex und der anerkannten Konvention der Formgebung ein zu enger Raum zugemessen ist, als daß ihr irgend vollbürtige Gebilde entwachsen könnten. Zu sehr ist sie mit dem einzelnen in seiner Zufälligkeit verknüpft, um übergreifend sich zu bewähren; zu abgelöst vom gesamtmenschlichen Wesen des Autors, um für ihn zu zeugen; zu unbestätigt herrscht die Konvention, um das Werk zu tragen, zu starr ist sie den bildungssoziologischen Bedingungen verhaftet, um den Komponisten auch nur in der artistischen Gebarung freizulassen. So gelten denn hier wesentlich Vorfragen, die, so wenig sie allgemein zu Recht bestehen mögen, doch etwa die in sich nun einmal problematische Sphäre umgrenzen: wie weit überhaupt ein Persönliches sich ausspreche, wie weit im Bereiche der Konvention die Mittel beherrscht werden. Wo diese Vorfragen negative Antwort finden, macht sich eine Erörterung der Problematik der Gattung überflüssig.

Vorab erwähnt seien zwei Orchesterbearbeitungen alter Musik. Ottorino Respighi, von dessen archaistischen Versuchen manches gelegentlich nach Deutschland drang, hat als „Antiche danze ed arie" vier Lautenstücke aus dem 16. Jahrhundert herausgegeben; die instrumentale Fassung, wohl auch manche harmonische Einzelheit gehört ihm zu. Sein Beginnen scheint wenig fruchtbar. Aus historischem Forscherdrang und dem Streben, geschichtlich gewonnenes Gut der gegenwärtigen Musikübung dienstbar zu machen, geriet ein Zwitter; der Apparat unseres Orchesters

verfälscht den Lautenklang, macht die harmonische Faktur dick und ungelenk und verzerrt auch innerlich, indem er schlicht Gefühltes zu hinterweltlerischer Frömmelei auftreibt, zierliche Lustigkeit in falsch-naiver Dörflerweise vergröbert. — Musikalisch den Lautenstücken überlegen ist des Claudio Monteverdi Sonata sopra „Sancta Maria"; doch auch hier hat der Bearbeiter (Bernardino Molinari) schwerlich zum Guten gewirkt. Wohl sollte man verbindlich nur nach Kenntnis der Originale urteilen; sicherlich aber wäre der vergangenen wie der heutigen Musik mit der getreuen Veröffentlichung der Texte mehr gedient als mit Modernisierungen, die wie ungemäße Kleider das Umhüllte läppisch und albern erscheinen lassen, wie gerade es auch selber sei.

Bei den zahlreichen Genrestücken, die, recht eigentlich historischer als Galilei und Monteverdi, von Zeitgenossen dargeboten werden, ist ein Zweifaches auffällig. Zunächst gibt sich ein erstaunlicher Mangel an melodiebildender Kraft kund, doppelt erstaunlich bei Italienern, zu erklären nur etwa aus der Furcht des soliden Konservatoriumsmusikers, im Schatten des verachteten Mascagni oder Puccini zu paradieren. Zum anderen fehlt es völlig an technischer Kultur, der Grundvoraussetzung kunstgewerblicher Leistungen. Zumal die Orchesterbehandlung wirkt durchweg schablonenhaft und ungeschickt; weder Straußens glitzernde und lockere Selbstverständlichkeit, noch Debussys sinnliches Differenziertsein hat den geringsten Einfluß geübt. Wie das zu verstehen sei, läßt sich in Deutschland wohl kaum ausmachen.

Ganz frei von geschmacklichen Hemmungen ist Giuseppe Martucci. Sein „Notturno" (op. 70, Nr. 1) bringt Melodien, mit deren abgestandener Süßlichkeit Puccini freilich nie wird konkurrieren können; etwas frischer klingt die volkstümelnde „Novelletta" (op. 82); beide Stücke jedoch stehen unter dem Niveau erträglicher Salonmusik. Wie ein Verlag sein, getreulich allen Werken, wie die Kataloge sie verzeichnen, nachzugehen und einem jeden einige erklärende Worte mitzugeben. Wo doch vieles gar nicht erklärt sein will, sondern durch sich selbst genossen werden soll. Aber einige Richtlinien können uns doch willkommen sein als Leitfaden durch die sich drängende Fülle dieser Werke. Wir befreunden uns zunächst mit den Frühwerken und einigen Nachkömmlingen, die nordischen Einfluß erkennen lassen. Wir wenden uns dann den romanischen, darum aber nicht minder romantischen zu. Etlichen Stücken von abweichender Form, wie den drei großen Sonaten, mögen besondere Worte gewidmet sein. Endlich tauchen wir unter in den exotischen Werken, die überwiegend der jüngsten Schaffensperiode entstammen. Für das etwa Vergessene sparen wir uns einen Nachtrag auf. Und das überhaupt nicht Erwähnte wird mir der Komponist nicht nachtragen.

Eine „Suite nach Worten von Friedrich Hebbel" (Werk 23) ist mir stets als typisch für den nordischen Charakter Niemannscher Tonsprache erschienen. Das durch Sturm und Regen führende Präludium, die von Genoveva an der Quelle erzählende Idylle, die düstere Ballade von der Heide, die wunderliebliche Romanze vom Frühling und das harmonische Köstlichkeiten in Fülle bergende Notturno „Abendgefühl" gruppieren sich in schöner Einheitlichkeit. Andere Suiten zeigen sich beeinflußt durch den Dänen Jens Peter Jacobsen (Werk 43), durch Klaus Groth, dem wir die entzückende Fünfzahl „Der Kuckuck" verdanken, durch Theodor Storm, dessen Gestalten „aus alter Zeit" (Werk 39) in schwermütiger und anmutiger Form auftauchen. Zu kleineren Gebilden regte der Meister von Husum unseren Tonsetzer an in den „Silhouetten" (Werk 47), vergnüglichen Skizzen, in denen die Zeiten der Blumen am Fenster, der Ziegengespanne und der zierlichen Demoisellen wieder wach werden, während der Schöpfer des Niels Lyhne eine Auferstehung in den „Romantischen Miniaturen" (Werk 33) feiert — eine Perle, der „Tod im Frühling", nur eine Seite lang, aber tief ergreifend und lange in der Seele nachwirkend, darf da nicht vergessen werden. Einzelstücke, wie „Sommernacht am Flusse" (Werk 45), eine Barkarole zu Worten von Timm Kröger, die kleinen Variationen „Von Gold drei Rosen" (Werk 42) über ein niederdeutsches Volkslied, die romantische Fantasie „Immensee" (Werk 54) nach Theodor Storm, ein Thema mit Variationen nach Johann Hinrich Fehrs' „Krieg und Hütte" (Werk 20) dürfen so wenig unerwähnt bleiben wie einige Schöpfungen der neuesten Periode. Ein Zyklus von zwölf kleinen Charakterstücken (Werk 80) ist durch „Das weiße Haus" von Herman Bang angeregt; wir begegnen hier reizenden Kleinmalereien, die uns Kinderspiele im Garten, das Mägdlein mit dem Goldhaar, den Besuch alter Tanten, ein letztes Geleit,

eine Traubenlese, fahle Winterdämmerung und ein lustiges Marionettentheater in buntem Wechsel schildern. Und zwei größere Gebilde finden sich in den als Werk 81 veröffentlichten Vier Balladen; eine nordische Meerfahrt und eine nordische Heide, zu der die Geleitworte lauten: „Das düstere Grauen einer unheimlichen Mordstelle unterbricht die Erinnerung an altes, frohes Jagdleben.“ Breite Melodik, herbe Harmonik, kraftvolle Rhythmik sind die übereinstimmenden Kennzeichen dieser aus schleswig-holsteinischer Stammverwandtschaft geborenen Werke Niemanns. — Einen Uebergang zu südlicheren Breiten deutschen Heimatbodens bildet die „Harzreise“ (Werk 77), die in sieben Tondichtungen nach Worten von Heine die stolze Schönheit der Berge, das Rauschen der Flüsse, das geheimnisvolle Treiben der Hexen und Gnomen malt. Soweit die deutsche Zunge klingt, zeigt sich der Tondichter zu Haus im Werk 26, „Deutsche Ländler und Reigen“. Der Gedanke, den Hörer durch sinnige und flotte Tanzweisen eine Rundreise unternehmen zu lassen, ist ganz entzückend durchgeführt. Weilten wir soeben zu Boppard am Rhein, so erleben wir bald darauf ein Idyll am Bodensee, lassen uns an Alt-Wien durch betörende Walzerklänge gemahnen, drehen uns im langsamen Tiroler, feiern eine derbe oberbayrische Kirta und einen holzschuhstampfenden westfälischen Dörpertanz mit, um uns im Badener Land wieder im traulichen Reigen zu erholen. Ich habe mehrmals den lohnenden Versuch gemacht, unvorbereiteten Hörern nur die Titel der zehn Stücke vorzulegen und sie dann erraten zu lassen, um welches es sich nun gerade handle; fast durchweg kam es zu richtigen Lösungen. Ein Beweis, wie scharf charakterisiert worden ist. Eine Sammlung ähnlicher Art, nur mit dem Unterschied, daß spezialisierende Titel fortfallen, finden wir in den „Geschichten aus den Bergen“ (Werk 41), kleinen Ländlern und Tänzen, die dem lieben Freunde Dr. Alfred Heuß und seinem Hause gewidmet sind. Adalbert Stifter, der von den Stillen im Lande und darum auch von Niemann innig geliebte Idylliker und Naturpoet, gibt mit einigen malerischen Worten dem Dutzend feiner Miniaturen das Geleit. Wie sich Niemann von Dichterworten, wenn sie musikalische Anregungen enthalten, beeinflussen läßt, beweist auch die „Suite nach Worten von Hermann Hesse“ (Werk 71). In der Novelle „Juninacht“ fand er die Schilderung eines abendlichen Musizierens und schuf nun aus dem warmen Schein der Lichter, aus zerflatternden letzten Wellen des Blumenduftes, aus mild durchscheinender Mondbläue des Himmels, aus ungestörter, wiegender Ruhe der warmen Nacht vier Tongebilde, die ihre Namen Präludium, Scherzino, Arietta und In moto perpetuo wohl in Schumannscher Weise erst nach der Vollendung erhalten haben. Und endlich Werk 84, die „Suite nach Bildern von Karl Spitzweg“! Der gemütvoll-witzige Schilderer des Biedermeiertums

vom Rufe Ricordis derlei Produkten zum Druck verhelfen mag, bleibt unverständlich. — Aus einer Suite von Luigi Mancinelli (Scene Veneziane) liegt mir nur eine Komposition vor, „Fuga degli amanti a Chioggia“, eine Art perpetuum mobile, grobschlächtig gemacht und bar aller Phantasie. — Wählerischer gibt sich Riccardo Zandonai, darum auch vielleicht ist seine „Serenata medioevale“ für Solocello, zwei Hörner, Harfe und Streicher womöglich noch langweiliger als die vorgenannten Arbeiten, trotz hallender Hornrufe, etwelcher Ganztonfolgen und der klebrig aufgetragenen Harfe. — Es folgen ein paar umfänglichere Werke. Francesco Santoliquido malt als „Acquarelli“ vier nichtssagend harmlose Gartenlaubebildchen, denen man ihre Anspruchslosigkeit zugute hält. — Zu pathetischen Versen von Carducci hat Mario Mariotti eine aufgeblasene und ärmliche Musik geschrieben, A Ferrara geheißen, deren öde Deklamationen der verherrlichten Stadt kaum höheren Ruhm bringen werden. — Ein wahrhaft barbarisches Erzeugnis ist Victor de Sabatas sinfonische Dichtung „Juventus“. Aus der ärgsten Gründerzeit der deutschen Wagnernachfolge ist mir kein Stück bekannt, das an Rohheit, Dürftigkeit und unechtem Schwung dieser Jugend- oder vielmehr Simplizissimussinfonie sich vergleichen ließe.

Wertvoller immerhin als all dies sind die „Visioni dell'antico Egitto“, zwei sinfonische Sätze von Guido Guerrini. Das Stück verrät zuweilen Klangsinn und Orchesterbegabung, thematisch hat besonders der Beginn des zweiten Teiles Leben und Linie; stets aber entsinkt es, genrehaft gebunden, ins Konventionelle oder entgleitet in vagen Impressionen; empfindlich vermißt man eine deutliche, harmonisch sinngemäße Baßführung. Diese Schwächen mögen sich guten Teils aus dem Bezug auf ein lächerlich geschmackloses, erotisch verquollenes Programm herleiten, dem freilich in alle Details zu folgen der Komponist doch zu musikalisch

war; ich wenigstens habe vergeblich die beiden lesbischen Freundinnen gesucht, die den im Todeskampf verzerrten Mund der gekreuzigten Venusdienerin küssen. Wenn der vielleicht noch junge Autor, anstatt neben seiner Musik Kinoromane zu denken, in seiner Musik selbst Zucht gewinnt, möchte man ihm besseres zutrauen als diese „Visioni".

Das einzige Stück, von dem ausführlicher die Rede sein soll, stammt von dem bekannten Pianisten Alfredo Casella, der aus einem als Comédie choréographique bezeichneten Bühnenwerk: „Le couvent sur l'eau" fünf „sinfonische Fragmente" herausgibt. Von der provinziellen Befangenheit der besprochenen Komponisten scheidet sich Casella schon durch seine weltläufige Urbanität; mehr noch, ihm eignet eine Selbstheit, die jede seiner Arbeiten deutlich durchdringt. Zwar sind auch diese Orchesterstücke — illustrativ bestimmte Tanzbegleitungen — als Kunstgewerbe gemeint: aber es ist bei Casella nach dem besonderen Sinn der kunstgewerblichen Beschränkung zu fragen.

Mit Mahler war er befreundet, ihm verdankt er die Aufbauelemente seiner Schaffensart: die Marschrhythmen, die weitgezogenen Bassi ostinati, die die Harmonik gleichsam ironisch in Frage stellen, die beizende, ins Niedrige sich hinabwagende Melodik, das spezifische Holzbläserkolorit. Gleich der Anfang des ersten Stückes gemahnt an den Beginn der sechsten Sinfonie, der des zweiten an eine Episode aus dem Finale der fünften (bzw. ein Wunderhornlied). Manches ist weitergebildet: so hat die ostinato-Technik die tonale Bindung merklich gelockert. Faßt man aber das sehr orchestermäßig aussehende Partiturbild scharf ins Auge, so wird man seltsame Mängel der Faktur gewahr. Durchgehends finden sich zur Füllung des recht homophonen Satzes Oktavverdoppelungen nicht nur einzelner Stimmen, sondern ganzer Akkordfolgen; Verdoppelungen gar, bei denen die ursprüngliche und die darüber gelegte Akkordgruppe je verschiedenen, aber

ist in neuerer Zeit nicht ohne Einfluß auf die Musiker geblieben — ich brauche nur die Namen Hugo Kaun und Ernst Kunsemüller zu nennen. Aber so treffend wie Niemann haben die andern doch kaum die Formen, Farben und Figuren in Tönen nachgemalt. Da ertönt ein zartes, mit behutsamen Pinselstrichen gezeichnetes Ständchen, das Flötenkonzert schmilzt in verhaltener Wehmut dahin, die Scharwache rumpelt und poltert mit ergötzlicher Wichtigkeit, die Post im Walde läßt im Abschiedsschmerz die Weise „Muß i denn zum Städtle hinaus" erklingen, und italienische Straßensänger greifen froh und unbekümmert in die Saiten ihrer Mandolinen.

\

In dem Mosaik romantischer Miniaturen „Pompeji" (Werk 48) begegnen uns zuerst Klänge und Akkordmischungen, die typisch für die Stücke exotischen Charakters werden sollen. Die Beziehungen, wenn wir einen feierlichen Marsch „Die ägyptischen Priester ziehen zum Isistempel" und ein Nachtstück „Vor der Statue der Sphinx" betitelt finden, liegen nahe. Bemerkenswert erscheinen ferner das Intermezzo „Ein Sizilianer erzählt den Fischern Märchen", ein Hirtengedicht, die furienhaft lostobende Saga (oder Hexe) des Vesuvs und der „Abend auf dem campanischen Meere", ganz impressionistisch in den aufgewandten Mitteln. Dem gleichen Ideenkreis gehören die Impression „Paestum" (Werk 60, V) und die Ballade „Römische Campagna" (Werk 80, I) an. Nach Spanien führen uns das Notturno „Alhambra" (Werk 28, I) und das windverwehte Tanzlied „Abend in Sevilla" (Werk 55, II). Sehr bekannt geworden ist der „Altgriechische Tempelreigen" (Werk 51) mit seinen südlich leuchtenden Klangfarben. Bestechend durch seine abgerundete Form wirkt (Werk 81, III) der „Sonntag in Lissabon", dem das Geleitwort gilt: „Die helle heitere und die dunkle leidenschaftliche Seite des Volkslebens schließen sich unter leisem Klang der Kirchenglocken zur Ballade zusammen." Würde es nicht die Rücksicht auf den Raum verbieten, so ließen sich noch manche Worte über den bunten Inhalt dieser auserlesenen Schöpfungen sagen.

\

Mit den drei Sonaten und einigen verwandten Werken erschließt sich ein ganz anderes Gebiet. Oder sollte es wenigstens, denn nach dem Schulbegriff haben wir es mit absoluter Musik zu tun. Prüfen wir nun, wie weit Niemann diesen Forderungen nachkommt, so entdecken wir, daß er die mehrsätzige Form wahrt, daß er innerhalb der Sätze mit Durchführungen und Reprisen arbeitet, daß er aber nicht der Versuchung widerstehen kann, programmatische Erläuterungen zu geben. Die erste Sonate erhielt die Bezeichnung „romantische" und erklärt im klangschwelgerischen Adagio eine duftige Zweiunddreißigstelfigur als „zart versprühenden Was-

serstaub der Fontäne“. Der *zweiten* — nordischen — Sonate sind Worte von Hebbel vorangeschickt, der *dritten* — elegischen — solche von Raabe aus den „Geschichten vom versunkenen Garten“. Der Inhalt ist von ihnen aber nicht so abhängig gemacht, daß sie nicht auf Konzertprogrammen fehlen könnten. Die technischen Anforderungen der drei Sonaten sind den erweiterten Massen entsprechend größer als in den Einzelstücken, äußern sich jedoch mehr in den Ansprüchen an eine sichere Grifftechnik und ausdauernde Kraft als an Geläufigkeit und Passagenvirtuosität. Dem Beherrscher mittlerer Lisztwerke werden sie erreichbar sein. Vor allem aber verlangen sie geistige Disposition über den Stoff und eine Fülle von Anschlagsnuancen. Den hier kurz charakterisierten drei Werken hat Niemann in jüngster Zeit eine „*Kleine Sonate*“ (Werk 88) folgen lassen, die ihm selbst besonders am Herzen zu liegen scheint. Jungfranzösische Muster, Maurice Ravel etwa, schimmern als Vorbild durch. Erstrebt (und auch erreicht) sind äußerste Durchsichtigkeit des Satzes, kristallklarer Aufbau der Harmonien, helle, pastellartige Grundstimmung. Dem ganzen dreisätzigen, in seinen Ansprüchen etwas bescheideneren Werk darf die Bezeichnung „meisterlich“ zuerkannt werden. Durchweg absolute Musik findet sich in der *Suite D-Moll* (Werk 87). Ein sanft melancholisches Präludium, eine dunkel getönte Sarabande, ein zierliches Menuett, ein von Übermut sprühendes Rigaudon ergeben ein reizendes vierblättriges Kleeblatt. Als Beweise strenger Satzkunst sind noch zu nennen Werk 73, „*Präludium, Intermezzo und Fuge*“, ein wirkungsvoll gesteigertes, pianistischen Glanz entfaltendes Trifolium, die dankbare „*Tokkata*“ (Werk 78) und — trotz der gegenteiligen Namengebung — ein „*Fröhliches Präludium*“ (Werk 85), endlich das prickelnde und glitzernde „*Capriccio*“ (Werk 90). Der Zahl nach nicht sehr umfangreich, nimmt diese Gruppe absoluter Musik doch eine bedeutsame Stelle in Niemanns Schaffen ein, und gerade sie wird meiner Ansicht nach noch manche Ergänzung erfahren.

Ein eigenartiger Zauber liegt über jenen Werken, die exotische Stoffe behandeln. Es ist, als wäre der Tondichter durch den Flug seiner Phantasie ein ganz anderer geworden, als hätte er ein ihm bisher fremdes Reich betreten, wenn man auch in manchen Einzelzügen seine Eigenart wiederzuerkennen vermag. Da haben wir die fünf Traumdichtungen „*Alt-China*“ (Werk 63). Wir wandern durch die Macht der Töne in den fernen Osten; wir hören die Glocken der Pagode klingen, lauschen dem elegischen Schluchzen der chinesischen Nachtigall, sehen die kleine Li-Li-Tse hurtig über die Wege trippeln, gleiten auf der heiligen Barke zum Totenfest — ein besonders ergreifendes und packendes Stück — und erleben endlich den Rausch eines Festes im Garten. Prüfen wir kritisch die Mittel dieser

in sich ungebrochen einheitlichen Instrumentalgruppen zugewiesen wird, die unmöglich verschmelzen; vielerorten sind Einsätze an Klangfamilien abgezirkelt, errechnet verteilt, kurz, die Stücke sind instrumentiert, nicht notwendig orchestral gehört. Weiterhin ist verwunderlich, wieviel in den Stücken geschmückt, nachträglich hinzukontrapunktiert steht (besonders im dritten); dann, wie wenig die harmonische Anlage in die Metrik hinübergreift, die durchweg an Viertaktern ihr Genügen hat; endlich, daß die Formgestaltung, aus deren Forderungen Mahlers Mittel erst sich legitimieren, für Casella überhaupt kein Problem ausmacht, da er unbekümmert dreiteilige Liedformen schreibt oder im ersten Satz eine sinfonisierende Steigerung ohne rechte Erfüllung verpuffen läßt. All diese Mängel weisen zurück auf den zentralen Mangel im Wesen der Konzeption und des Autors: kein zwingender Zug erheischt, daß seine Musik im Sinnlichen so und nicht anders sei; darum muß er instrumentieren und schmücken, darum bleibt die Harmonik in Metrik und Form isoliert. Wie eigen immer Casellas Art sei, wie unverkennbar sie auch im „Couvent sur l'eau“ durchbreche: sie hat keine Wurzel in der einfach musikalischen Anschauung. Von hier aus begreift sich das Verhältnis zu Mahler, dessen bitterste Wunde am gleichen Ort lag. Während aber Mahler kraft einer alle psychologischen Bedingungen überspringenden Ausgerichtetheit sich den Eintritt ins klingend Wirkliche doch noch erzwang, schafft Casella ohne letzten Haftpunkt, und die Mittel, die ihm aus dunkler Wahlverwandtschaft mit Mahler zuströmten, erstarren ihm, ihres Sinnes beraubt, im Werk und umgeben ihn gleich toten Fratzen. Deshalb macht er Kunstgewerbe und Gebrauchsmusik, es ist die Tragik des Dilettanten, in der er steht, des Dilettanten, der den Bruch seiner Seele auch im vordergründlichen Spiel nicht mehr verdecken kann, des Dilettanten nicht im Können, sondern im Sein und darum erst im Können. — Meint

man, die Ballettmusik, aus der doch etwa der „Pas des vieilles dames“ so überaus graziös und leise unheimlich getrippelt kommt, sei mit dieser Deutung allzu beschwert, so ist dagegen der späteren Veröffentlichungen Casellas zu gedenken, der Orchesterminiaturen „Puppazetti“ (Chester, London), der Kinderstücke für Klavier (U.-E.), der fünf Quartettstücke (U.-E.), in denen er in die verzweifelte Lustigkeit leerer Groteske sich flüchtet, ja grinsend behaglich im Leeren heimisch wird und ganz folgerecht Anschluß sucht bei Igor Stravinsky, um den wahren Ausdruck seiner Lage zu finden. —

Das Ergebnis der Überschau ist negativ, ungerecht aber wäre es, wollte man voreilig danach über die Gesamtsituation der italienischen Musik urteilen, deren bewegende Kräfte unvertreten blieben.

Siegfried Ochs: Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Erster Teil (Aufbau und Leitung eines Gesangvereins). kl. 8°. 148 S. Max Hesses Verlag, Berlin W. 15.

Wenn künstlerisch so hochstehende Persönlichkeiten wie Siegfried Ochs aus ihrer langen Tätigkeit als Chordirigenten gesammelte Erfahrungen aufzeichnen, so kann man schon von vornherein gewiß sein, daß diese Aufzeichnungen für jeden Dirigenten sehr Wertvolles und Beachtenswertes enthalten. Die Ausführungen von Ochs über den Aufbau und über die Erziehung eines Chores in technischer wie künstlerischer Beziehung sollten denn auch von jedem Chorleiter eifrig studiert und von jedem Chormitglied wenigstens gelesen werden. Beide Teile, soweit ihnen an einem Aufwärtsstreben ihres Chores gelegen ist. werden Nutzen daraus ziehen. In Heft 23 des 89. Jahrgangs unserer Zeitschrift konnten wir auf die verdienstvolle Schrift Mayerhoffs „Der Chordirigent“ aufmerksam machen. Wenn auch die Forderungen beider Verfasser in den Hauptkapiteln, wie Erziehung des Chors, Persönlichkeit des Dirigenten usw. in der Hauptsache übereinstimmen, so stellt

aparten Wirkungen nach, so entdecken wir fremdartige Melodik, eine aus raffinierten Akkordmischungen sich ergebende Harmonisierung und eine zielbewußt angewandte wechselvolle Rhythmik. Ähnlich steht's um den „Orchideengarten“ (Werk 76), eine höchst amüsante Sammlung von Impressionen. Wenn man im grün-porzellanenen Teehaus zu Gast ist oder dem atemversetzenden Gewimmel der Chinesenstadt folgt oder gar eine Rikschafahrt wagt, so erkennt man, welche Auslese humoristischer Farben Niemann auf seiner Palette hat. Ich möchte darum aber die schwermütig-ernsten Stücke, wie den Gesang des malayischen Fischers, die Lotosblume, die Mondnacht unter Palmen, nicht geringer einschätzen. Im „Pharaonenland“ (Werk 86) treffen wir in der Elegie „Abend am Nil“ und dem altägyptischen Tempeltanz auf verwandte Stimmungen. Als neuestes Opus liegt „Japan“ vor, ein Zyklus, der mit seinen glutvollen Gemälden oder zartgetönten Aquarellen durchaus hält, was die Titel versprechen.

Überzeugende Rückschlüsse auf das Seelenleben und die Gemütstiefe eines Komponisten ergeben sich oft aus seinen Beziehungen zur kindlichen Psyche. Wenn wir auch nicht an alle Tonsetzer den Maßstab eines Robert Schumann anlegen können, der sich wie keiner zuvor in die Empfindungen der Kleinen vertiefte, so werden doch jedenfalls diejenigen nicht als zu leicht befunden werden, die Gleiches können oder wenigstens erstreben. Niemann hat in seinem „Kinderland“ (Werk 46) eine Folge von Skizzen geschaffen, die einen Vergleich mit dem Schöpfer der Kinderszenen nicht zu scheuen brauchen. Es fehlt leider an Raum, auf die einzelnen Dinge einzugehen — köstlich in ihrer feinsinnigen Beobachtung, ihrem ungezwungenen Humor, ihrer treffsicheren Zeichnung sind sie durchweg. Mehr für junge Spieler selbst bestimmt sind das „Musikalische Bilderbuch nach Kate Greenaway“ (Werk 19) und „Hans und Grete“ (Werk 36). Viel Humoristisches, Neckisches, Launiges findet sich noch in den „Masken“ (Werk 59), während die 24 Präludien (Werk 55) eher eine Auslese ernster, grübelnder, gewichtiger Charakterstücke bieten. — Ein spät veröffentlichtes Frühwerk soll nicht unerwähnt bleiben: „Ein Tag auf Schloß Dürande“ (Werk 62), eine romantische Novelle in sechs Kapiteln nach Worten von Eichendorff. Für den Kenner des Niemannschen Entwicklungsganges enthält gerade dieses Werk vieles Wichtige. Einer Verwendung von alten und neuen Tanzformen, wie sie seit Bach wohl jeder Komponist geübt hat, begegnet man bei Niemann in Einzelsätzen verschiedenster Werke, mit ausgesprochener Absicht überdies in den rassigen „Acht Mazurkas“ (Werk 74) und der schneidigen „Walzer-Kaprice“ (Werk 79). — In einsamer Schönheit strahlt die „Singende Fontäne“ nach Worten von Stefan Zweig, ein poetisches

Nachtstück, das aus glitzernden Tropfen und silbernem Mondenschein gewoben ist.

\

Kehren wir an den Anfang unserer Betrachtungen zurück, so sehen wir, daß Walter Niemann auf dem richtigen Wege zu dem von ihm konsequent erstrebten Ziel ist. Und dieses Ziel ist die Wiedergeburt der deutschen Klaviermusik. Auf die verschiedenste Weise, instruktiv und schildernd, an Bewährtes anknüpfend und neue Probleme aufwerfend, nach Einflüssen der Natur und unter den Anregungen von Kunst und Dichtung stehend, hat er sich dieser Aufgabe gewidmet. Bei den Erfolgen, die ihm schon erblüht sind, wollen wir eines äußerlichen, aber nicht unwichtigen Umstandes nicht vergessen, der Verdienste, die sich deutsche Verleger durch sorgsam korrigierte, durchweg geschmackvoll ausgestattete Ausgaben erworben haben. In die Mehrzahl der früheren Werke teilten sich die Leipziger Firmen Kahnt und Leuckart; einzelnes brachten Steingräber, Vieweg in Berlin-Lichterfelde und Bisping in Münster. Dann erschloß die Edition Peters ihre Hallen, die sich nur in wenigen Fällen den Lebenden öffnen. Und in jüngster Zeit hat Niemann einen Dauervertrag mit Simrock in Berlin abgeschlossen. Die konzertierenden Pianisten gehen an den Niemannschen Werken nicht achtlos vorüber, seit sie gemerkt haben, daß sich das Studium und der Vortrag lohnen. Es ist ja zur Genüge bekannt, wie schwierig es ist, den traditionellen Virtuosen, der sich zum Schaden des Fortschritts in der Kunst noch immer über Gebühr in den Konzertsälen breit macht, zum Eintreten für unbekannte Novitäten zu bewegen. Im Falle Niemann sind Carl Friedberg, Walter Gieseking, Viktor von Frankenberg, Frieda Mikulicz, Celeste Chop-Groenevelt als rühmliche Ausnahmen zu nennen, womit ich übrigens bei weitem nicht die Zahl der Verdienstvollen erschöpft haben will. Obendrein ist der ernstere Wunsch eines jeden echten Niemannfreundes, daß die Hausmusik, der die besten seiner Gaben zugedacht sind, durch die ohne sonderliche Mühe zu hebenden Schätze bereichert wird. Wer den öffentlichen Kunstbetrieb nicht als Maßstab für die musikalische Kultur eines Volkes anzusehen geneigt ist, wird erfreut sein, wenn in jedem kunstliebenden Hause Niemannsche Werke zu finden sind und zu allseitiger Erbauung erklingen.

die Ochssche Schrift, was den gemischten Chor im besonderen betrifft, doch eine wertvolle Ergänzung dar. Besonders wollen wir daraus die eingehenden Erörterungen über die reine Intonation, über die reine und temperierte Stimmung und die damit zusammenhängenden Schwierigkeiten bei der Wiedergabe moderner A-cappella-Chöre, ferner über die Einteilung höherer Stimmen in tiefere und deren Zweck erwähnen, die auch manchem schon erfahrenen Chorleiter wichtige Fingerzeige geben.

C. E.

Philharmonia-Partituren. Wiener Philharmonischer Verlag A.-G.

Obiger Verlag hat im Frühjahr 1923 begonnen, Studienpartituren in Taschenformat herauszugeben. Bis jetzt sind bereits sämtliche Sinfonien von Beethoven, sowie einzelne von Haydn, Mozart, Mendelssohn u. a. erschienen. Vor uns liegen die Pastoralsinfonie und Schuberts „Unvollendete". Diese Neuausgaben zeichnen sich vor allem durch einen überaus scharfen Druck auf bestem, holzfreiem Papier aus. Das Notensystem ist sehr übersichtlich, immer die einzelnen Instrumentengruppen zusammenfassend, angeordnet und mit Buchstaben und Taktzahlen versehen. Der „Unvollendeten" ist als Anhang die Klavierskizze und die 9 noch instrumentierten Takte des 3. Satzes beigegeben. Jedem Werk steht ein kleiner historischer Abriß, sowie eine Formübersicht vor; außerdem enthält es noch ein Porträt des Komponisten in Kupferdruck nach alten Stichen oder Gemälden. Der Preis ist im Verhältnis zu der sehr schön und sorgfältig ausgestatteten Ausgabe in mäßigen Grenzen gehalten.

W. W.

Die Not des Leipziger Konservatoriums

Von Professor Stephan Krehl / Studiendirektor des Leipziger Konservatoriums

In den Kreisen der Musiker sowie aller Leute, welchen die musikalische Entwicklung Leipzigs am Herzen liegt, ist in der letzten Zeit viel über das Konservatorium und sein Schicksal geredet worden. Bald hörte man, das Institut müsse eingehen, seine Kraft sei zu Ende, bald wurde behauptet, seine Leistungen seien so schlecht, daß es gut täte zu schließen, bald sagte man, die veraltete Richtung, welche die Anstalt protegiere, erleide nun endlich einmal Schiffbruch usw.

Mit Dankbarkeit ergreife ich die Gelegenheit über das Konservatorium das zu sagen, was die Öffentlichkeit interessiert und was zur Klarstellung erforderlich ist.

Unsere Anstalt hat schwere Zeiten durchlebt und durchlebt sie noch, sie denkt aber gar nicht daran, ihre Pforten zu schließen. Wenn die Lehrkräfte lange Zeit hindurch für den siebenten Teil des ihnen eigentlich zustehenden Gehaltes gearbeitet haben, so geht daraus hervor, daß ebenso eine nicht genug anzuerkennende Aufopferung wie vor allem das Bestreben durchzuhalten vorhanden war, und zwar in der sicheren Hoffnung, den Daseinskampf siegreich zu bestehen. Ende des vergangenen Jahres versagte der Staat die Unterstützungssumme, die von ihm in gleicher Höhe wie von der Stadt bisher gegeben werden sollte. Der Rat der Stadt lehnte es infolgedessen, wie uns mitgeteilt wurde, ab, dem Konservatorium weiterhin Geldmittel zur Verfügung zu stellen. Daß dadurch die Not in der Anstalt ganz außerordentlich stieg (die Auszahlung an mich als Studiendirektor betrug beispielsweise im Monat Dezember 1923 54 Mark), ist wohl ebenso verständlich, wie daß es zu einzelnen Konflikten kam.

Stadt wie Staat verlangen einen Abbau im Konservatorium. Ja, der Staat erklärt, nur unter der Voraussetzung des Abbaues auf weitere Verhandlungen mit dem Konservatorium eingehen zu wollen. Jetzt soll nun auch dieser Abbau — Entlassung von Lehrkräften, Vereinfachung des Lehrbetriebes usw. — zur Ausführung gelangen. Natürlich ist dazu eine Neuordnung erforderlich. Auf einen von Kuratorium und Senat gemeinsam gebilligten Reformvorschlag hin wird künftig die Anstalt eingeteilt. Daß sich das Kuratorium jetzt neugebildet hat, ein anderer Herr Vorsitzender in ihm gewählt worden ist, hängt mit der Reform gar nicht zusammen. Hier liegt lediglich der Wechsel in den Persönlichkeiten einer Behörde vor. Wir hoffen bestimmt, daß nach der Durchführung des Reformvorschlages das Konservatorium neue Kräfte zu sammeln vermag, daß es dann getroster in die Zukunft sehen kann, daß vor allem pekuniär die Lage so gestaltet wird, den höchsten künstlerischen Anforderungen zu genügen.

Daß gar manches im Konservatorium nicht so ist wie es sein sollte, weiß ich als Studiendirektor am besten. Wie kann man aber Anordnungen treffen, wenn zu allem und jedem die Mittel fehlen. Es war ein Herzenswunsch von mir, das Schülerorchester derart auszugestalten, daß es eine

selbständige Körperschaft bilden sollte. Dieser Plan war einfach aus pekuniären Gründen undurchführbar. Und ähnlich lag es mit allen anderen Fragen, mit den Engagements hervorragender Musiker, mit der Durchführung der Opernschule usw. Unter den äußeren Verhältnissen haben die Leistungen in der Anstalt naturgemäß gelitten. Ein ehrlicher Beurteiler muß aber anerkennen, was trotzalledem geleistet worden ist. Wer den Vortragsabenden, wer der Beethovenfeier am 16. Dezember 1923, bei welcher Herr Rhoden, ein Schüler von Herrn Professor Teichmüller, in ganz ausgezeichneter Weise das Es-Dur-Konzert vortrug, beigewohnt hat, wer bei der Aufführung am 24. Februar, welche Graeners Sinfonietta, eine Serenade von Sekles und Schönbergs „Verklärte Nacht" brachte, zugegen war, muß unbedingt zugestehen, daß die Leistungen des Schülerorchesters unter der Leitung Walther Davissons eine Vollkommenheit erreicht haben, die bisher im Konservatorium nicht zu erzielen war. Auch sonst haben wir auf allen Gebieten ganz vorzügliche Leistungen in unseren regelmäßigen Aufführungen zu verzeichnen. Die letzte Orchesteraufführung hat zur Genüge dargetan, daß wir moderne Musik ebenso wie klassische pflegen. Der Moderne stehen wir in keiner Weise feindlich gegenüber — das beweisen schon die Namen Graener, Karg-Elert unter unseren Kompositionslehrern —; eine musikalische Erziehungsanstalt hat aber einen Unterschied zwischen Betrachtung und Vorführung der Moderne und zwischen ihrer Verwendung beim Unterricht zu machen. Wer wirklich etwas leisten will, muß eine auf Grund der Tradition sich ergebende Ausbildung erhalten.

Der Existenzkampf erfährt dadurch für das Konservatorium eine solch außerordentliche Erschwerung, daß in Dresden immer und immer wieder versucht wird, eine staatliche Hochschule für Musik ins Leben zu rufen. Die Bestrebungen für eine solche Gründung sind nicht neu. Schon seit geraumer Zeit existiert in Dresden eine Clique, welche die Errichtung einer Musikhochschule anstrebt. Wohl ist häufig behauptet worden, die Mittel dafür könne der Staat nicht aufbringen. Für die Gönner des Dresdener Projektes scheint nun jetzt ein günstiger Moment gekommen zu sein. Die Orchesterschule, welche sich die sächsische Staatskapelle errichtet hat, soll zur staatlichen Musikhochschule ausgebaut werden. Es wäre unverantwortlich, wenn der Staat in Zeiten, in denen man bei allen Kulturinstituten Abbau verlangt, ein neues Unternehmen ins Leben riefe. Es muß immer wieder betont werden, welch großen Schaden eine staatliche Musikhochschule in Dresden dem Leipziger Konservatorium zufügen würde. Will der Staat eine staatliche Hochschule haben, so ist für ihn das Gegebene, das Leipziger Konservatorium zu verstaatlichen.

Wir wissen, daß die Stadt Leipzig ihr Konservatorium nicht im Stiche lassen wird. Wir haben in unserer „Vereinigung der Freunde und Förderer des Konservatoriums" eine Helferin, die schon außerordentlich viel für uns getan hat und die, dessen sind wir sicher, noch viel für uns tun wird. Unser Streben muß aber letzten Endes darauf zielen, die Verstaatlichung der Anstalt zu erreichen. Einem Institut, welches große Kulturaufgaben zu erfüllen hat, muß in erster Linie eine sorgenfreie Existenz garantiert werden. Das Konservatorium wird jetzt 81 Jahre alt. Möge es ihm bald vergönnt werden, in Ruhe seinen Pflichten nachzugehen.

AUSTRIACA

Von Emil Petschnig

AUS OPER UND KONZERTSAAL

Es lohnte kaum der Mühe, über die neueste Neuheit der Wiener Volksoper Worte zu verlieren, wenn sich nicht an ihr wiederum kraß der Geist dokumentierte, der die Musikbühnen unserer Stadt beherrscht und von einem, jeglichem ernsten Kunststreben gänzlich fremd und verständnislos gegenüberstehenden, sogenannten Mäzenatentum bestimmt wird. Zur Aufführung gelangte — angeblich als komische Oper — „Die Fürstin von Tanagra", der Text von O. Friedmann mit geringstem Aufwande an Witz aus bewährtesten Motiven der gesamten Literatur zu einem teils sentimentalen, teils trivialsten groben Brocken Handlung zusammengekleistert und, nach Art verdächtiger Gerichte in Restaurants, übergossen mit der pikanten Sauce eines blendenden Aufwandes von Dekorationen, Kostümen, Komparsen, der ein Kapital verschlang, welches genügt hätte, zehn jungen hoffnungsvollen tondramatischen Talenten durch Wiedergabe einer ihrer Arbeiten und so zugleich der stagnierenden deutschen Produktion auf diesem Gebiete aufzuhelfen. Die Musik dazu wurde nach dem „Dreimäderlhaus"-Rezept verschollenen Operetten Offenbachs entnommen (manche schöne Weise lebte da wieder auf) und von Prof. C. Lafite den „Versen" angepaßt bzw. in neues Orchestergewand gesteckt. Alles in allem ein nacktes Geschäftsunternehmen, bei dem man sich anscheinend aber ebenso gründlich verspekuliert hat wie schon manches andere hiesige Theater während dieser Spielzeit aus verwandten Anlässen. Ausstattungshypertrophie und Gastspiele beliebter Darsteller allein tun's nicht mehr. Man will endlich auch wieder Werke hören, und welcher Direktor auf diese Forderung nicht merken will, muß es eben in seinem Beutel spüren.

Angenehmer berührte die im Carl-Theater, der Leopoldstädter Operettenbühne, uraufgeführte „Silberne Tänzerin", Text von P. Frank und L. Hirschfeld. Wohl nehmen diese Blätter für gewöhnlich keine Notiz von der leichten Muse untertanen Erzeugnissen, doch sei diesmal eine Ausnahme zugelassen, da die Vertonung des Librettos von J. Bittner, dem bekannten Dichterkomponisten, herrührt, der damit bewies, daß er auch solches — wenigstens in artistischer Hinsicht — könne. Das Paprizierte des Rhythmus, der Melodik, wie man es heutzutage in diesem Genre liebt, tritt zwar etwas hinter ein beschaulicheres, gut bürgerliches Wesen zurück, doch gewinnt das Ganze, und besonders die ernste Partie der Handlung, dadurch zweifellos an Vornehmheit, welche nur an jenen psychologisch gewöhnlich unwahrscheinlichsten Stellen unterbrochen wird, wo Tanz und Clownerie für die billige Unterhaltung der misera plebs sorgen muß. Wann endlich wird man sich abgewöhnen, Scherz und Blödsinn für identisch zu halten? Man verachte die Operette nicht! Ein stilistisch einheitliches Buch, den Händen eines geschmackvollen Tonsetzers mit ansprechender Erfindungsgabe anvertraut, könnte als musikalische Komödie das Paradigma abgeben für eine der modernen bombastischen Opernschreiberei entgegengesetzte „Richtung", die auf jene dann gewiß mäßigend, regenerierend einwirkte. Es schlummern in dieser Kunstform gute Keime, die nur der richtigen Gärtner bedürfen, um zum Blühen gebracht zu werden. Daß mir gerade Bittners Stück solche Gedanken weckte, ist sicherlich kein schlechtes Zeugnis für es, und nur dieser Perspektiven wegen habe ich es hier berücksichtigt. A. Östvig von der Staatsoper gastiert darin als männliche Hauptperson mit einer abendlichen Gage von 10 Millionen Kronen, und Lea Seidl gibt die schöne, neuvermählte junge Frau, die, um die Treue ihres Gemahls auf die Probe zu stellen, sich mit sich selbst betrügt.

Der durchschnittlichen „Ereignisse" auf den Brettern durchaus würdig ist die Gestaltung unseres Konzertlebens, welches immer mehr einer sowohl materiellen wie geistigen Stagnation verfällt. Freilich, um den Kampf, der jetzt zu Leipzig, zu Berlin und anderwärts im Reiche unter dem Feldgeschrei „Hie atonal!", „Hie tonal!" heiß entbrannt ist, brauchen wir niemanden zu beneiden. Das Häuflein der hier ansässigen Ultraradikalen hat sichtlich Wien als unbekehrbar bereits aufgegeben (die österreichische Provinz kommt als empfänglicher Boden für ihre Lehre noch weniger in Betracht), denn es feiert seine Dissonanzenorgien in einem kleinen Saale, der — welche Ironie! — den Namen Mozarts trägt, hübsch unter sich, und wenn wirklich einmal eine „Offenbarung" aus diesen Kreisen in die

Öffentlichkeit dringt, wird sie seitens derselben mit hochachtungsvoller Gleichgültigkeit entgegengenommen. Nein, der stark sinnliche Musikgeschmack unseres Publikums, das sich unlängst gerne von Dwořaks 16 slawischen Tänzen berauschen ließ, die ihm ein aus Prag gekommener junger Gast, A. Bednař, an einem Abend mit Vehemenz vordirigierte, ist für die gemachten, quälenden Komponierversuche von Hysterikern und Neuropathen nicht zu haben. Wohl aber gibt es leider Schaffende, die den Versuchungen der „Moderne“ nicht ganz zu widerstehen vermögen und ein schönes, natürlich empfindendes Talent vergewaltigen, nur um als „zeitgemäß“ dazustehen. Ein eklatantes Beispiel dafür bot in R. Nilius' 5. Kammerkonzert Frz. Mosers Sinfonie in C-Moll, dessen drei letzte formgewandte Sätze eine ganze Anzahl kantabler, pikanter, flotter Motive wie rhythmischer und instrumentaler Finessen aufwiesen, während das erste Allegro moderato ein davon merkwürdig abstechendes Konglomerat von billiger tonaler Melodik, atonalen Akkorden und — als Bindeglied — nichtssagendem Floskelwesen darstellte. Das — wie mir Adagio und Finale verriet — empfindsame, mit wienerischem Charm und Frohsinn gesegnete Naturell des Autors glaubte, die ihm von seiner musikpsychologischen Veranlagung vorgezeichnete Bahn verlassen zu können und verdarb damit das sonst so ansprechende Opus. An der „Schrekerei“ von I. R. Dasatiěls im selben Konzerte überhaupt erstmals erklungener „Romantischen Nacht“ ist dagegen nichts schlechter noch besser zu machen. Einige Aufsätze ihres Verfassers im „Anbruch“ haben mir weit besser zugesagt als diese Komposition. Des Weimarer Opernkapellmeisters Jul. Prüwer aber bedurfte es, um — nach einer Probe! — uns nicht nur mit A. Glazounows 6. Sinfonie und E. Bossis „Intermezzi Goldoniani“ für Streichorchester bekannt zu machen, sondern auch die dem hiesigen einarmigen Pianisten P. Wittgenstein gewidmeten und von ihm mit großer Virtuosität gespielten Variationen über ein Thema von Beethoven (Scherzo aus der „Frühlingssonate“) für Klavier und Orchester von Frz. Schmidt uraufzuführen! Wie alles aus der Feder dieses Tonsetzers weist auch die in Rede stehende Arbeit gediegenste Faktur in allen Belangen auf; träte zu ihr noch aus Leidenschaftlichkeit fließende prägnantere Erfindung und Innervation von Tempo wie Rhythmus, zählte er heute bestimmt zu den beachtenswertesten Musikern Österreichs. Ohne namhaftes Temperament aber kann ich mir einen solchen nicht vorstellen. Ähnliches ist von seinem jüngsten Orgelwerke, Fantasie und Fuge in D, zu sagen, das durch Frz. Schütz aus der Taufe gehoben wurde. Dem von den offiziellen, träge dahindösenden Kreisen verschuldeten Mangel an Gelegenheit für die junge, nicht unbedingt auf die „neue Musik“ eingeschworene Komponistengeneration, zu Gehör zu kommen, abzuhelfen, hat sich daher unter der Ägide des Musikdirektors Ignaz Herbst ein „deutschösterreichischer Autorenverband“ konstituiert, der sogar schon über ein vollbesetztes Orchester verfügt und seine Tätigkeit mit zwei Abenden voll Kammermusik und Liedern begann. Sobald der Weizen von der bei solchen Unternehmungen im Anfange unvermeidlichen, sehr reichlichen Spreu gesondert ist, soll seiner auch hier gern und getreulich gedacht werden. Vermerkt sei noch das Jubiläum der 1000. Aufführung des Männergesangvereines „Schubertbund“, welches mit dem Vortrag von Chören seines Namenspatrons, A. Bruckners und R. Strauß', festlich begangen wurde. Von Künstlern aus der Fremde hörte ich das Ševčik-Quartett, welches u. a. im Verein mit Prof. I. Heřmann, Smetanas düster-großes G-Moll-Trio eindringlichst zu Gehör brachte. Aus der Schar der Instrumentalisten sei zum Ansporn für weiteres fleißiges Studium das noch jugendliche Schwesternpaar Piroska (Klavier) und Ibolyka (Violine) Zilzer genannt, die beide bewiesen, daß sie etwas Tüchtiges gelernt haben. Die Reife und Selbständigkeit der Auffassung wird hoffentlich mit den Jahren nachkommen. Gesanglich bemerkenswert war A. Bonci, der nach ein Dezennium langer Abwesenheit sich in der Volksoper (Verdi-Rollen) und im Konzertsaale wieder vernehmen ließ. Die heutige Stimmruine weckt wehmütige Erinnerungen an die entschwundene Pracht, aber ihrer geschmack- und kunstvollen Handhabung kann man sich immer noch freuen. Sodann eine Kopenhagenerin, Villie Hagbo-Petersen, die in Mozartschen Arien glänzende Proben ihrer stupenden, bis in die höchsten Lagen sich versteigenden Koloratur ablegte.

TANZ

Es ist ein gefährlicher Zustand eingetreten. Den Ausübenden ist die Vollendung des Technischen und das Prunken mit schwierigen oder neuerdachten (!)

Körperstellungen das Wichtigste geworden. Diese falsche Einstellung hat sich bereits auf das Publikum übertragen, und darum fehlt auf beiden Seiten der wahre Begriff von Kunst, bei den Ausübenden die Diktatur des wahrhaft Schönen, beim Publikum das Pfeifen und Zischen auf falsche Apostel. Ich liebe eine genial künstlerische Skizze viel mehr als ein ängstlich vollendetes, sogenanntes „ausgeführtes" Bild, nach dem vor allem alle Sammlerdilettanten schnappen.

Das, was Gertrud Bodenwieser mit ihrer Gruppe im Konzerthaus bot, war weder das eine noch das andere, denn es erschien künstlerisch höchst unvollkommen und gestaltungsarm, auf Effekte berechnet. Da eine Tänzerin mit einem Tanzdrama begann, ahmen ihr nun sofort alle andern nach, weil sie das plötzlich sehr modern finden. So brachte auch Bodenwieser als Hauptteil ihres Programmes „Die Gewalten des Lebens". Schon, daß zu jedem der vier Teile ein anderer Komponist herhalten mußte, raubte dem Ganzen von allem Anfange die Geschlossenheit. Die schöpferische Unfähigkeit zeigte sich am deutlichsten bei dem Tanz „Dämon Maschine", der nur — eine Maschine war. Die Bildung der Gruppen war gewöhnlich und in keiner Weise zu einer Kristallisierung gebracht. Sehr tüchtig war Arthur Kleiner am Klavier.

Sind die Gruppen der Bodenwieser zu wenig zusammengehalten, zu lose und formlos, so sind hingegen diejenigen der Mary Wigman — die an einigen Abenden im Redoutentheater ihr Tanzdrama vorführte — zu sehr festgelegt, zu sehr gedrillt, zu unkünstlerisch exakt, so daß alles wie aneinandergereihte Übungen aussieht, die eben nur — als Etüden gewertet — teilweise schön genannt werden können. Der hohe künstlerische Eindruck fehlt gänzlich. Die Musik der Gongschläge und dergleichen legt um sie ein exotisches Gewand. Machte man dazu eine andere Musik, würde die Leerheit des Tänzerischen erst recht hervortreten und die Ausdrucksschwäche beweisen. So erlebt man etwas wie eine moderne Jahnfeier. Da das Tanzdrama noch keinen Titel zu haben scheint, schlage ich vor: Viel Lärm um Nichts.

Edith v. Schrenck tanzte mit ewig starrem Gesicht in der Sezession.

L. W. Rochowanski

DAS OBERÖSTERREICHISCHE MUSIKLEBEN UND SEINE PRODUKTIVEN KRÄFTE (Schluß)

Auch das „schwache Geschlecht" ist in der Reihe heimischer Komponisten vertreten. Frl. Erna Fischer studierte bei Prof. M. Einfalt (aus dem Linzer-Brucknerschüler-Kreis) und erhielt ihre letzte Ausbildung durch Prof. Vockner in Wien. Als Produkte ihres Schaffens liegen drei Opern, eine Sinfonie, eine sinfonische Dichtung, viele Chöre und Lieder (letztere bei O. Maas erschienen) vor. Die sinfonische Dichtung „Uarda" wurde 1916 in München, ein Frauenchor 1922 in Dresden aufgeführt. Dr. Schipper und Tenorist Fälbl nahmen Lieder in ihre Programme auf. Die letztgeschriebene Oper „Carmilhan" war 1914 für die Linzer Bühne angenommen. Die Aufführung zerschlug sich aber infolge Kriegsausbruches. „Was mein Verhältnis zur klassischen oder modernen Musik betrifft," äußert sich die Komponistin, „so halte ich es für das Richtigste, letztere hauptsächlich zu pflegen, denn wir leben in der Gegenwart, und jedes Kunstwerk hat seine bestimmte Zeit, in der allein es starke Resonanz hervorrufen kann." Die Tonsprache Erna Fischers ist etwas herb, aber sowohl melodisch als harmonisch interessant und anregend. Man wird von ihren Werken noch hören... Eine Wienerin von Geburt, aber seit früher Jugend in Linz ansässig, ist Frida Kern. Als Hörerin der Wiener Musikhochschule genoß sie Kompositionsunterricht bei Prof. Frz. Schmidt. Frida Kern bekennt sich als Anhängerin der klassischen Musik, speziell Mozarts, besitzt aber auch ein inniges Einfühlen in die Moderne, solange sie tonal bleibt. In ihrer Manuskriptenmappe ruhen: drei Klaviersonaten, Klavierstücke (Stimmungsbilder, Nocturne usw.), ein Klaviertrio, Lieder, eine Violinsonate, ein Streichquartett, eine Sinfonie, eine sinfonische Dichtung über Hamerlings „Ahasver in Rom". Einzelne Werke gelangten in Wien und Linz zur Aufführung. Frei vom Handwerklichen, ihrem inneren Muß folgend, schafft die ideal veranlagte Dame.

Auf ehrliche schöpferische und dirigentische Erfolge kann Johann Prinz (Steyer) zurückblicken. Seinen Studien oblag er in Kremsmünster und Linz unter Adalbert Proschko und Josef Gruber (den bekannten Kirchenkomponisten). Als Gesangslehrer, Chormeister und Musikdirektor (Nachfolger des Brucknerfreundes

Franz Bayer) entwickelt er eine eifrige Pflege alter und neuerer Musik (Debussy, Ravel). Im Organistenfach pflegt Prinz die „subjektive Seite des Brucknerschen Orgelspiels“; er komponierte beifällig aufgenommene Chorwerke mit Orchester, eine große Messe (1917), ein Tedeum, Lieder und Kammermusikwerke. Prinz zählt ob seiner gesunden, natürlichen musikalischen Ausdrucksart zur hoffnungsvollen Zukunft Jung-Oberösterreichs. Durch Lieder, Männer- und gemischte Chöre ist Max Auer nicht allein in seiner Heimat, sondern auch in Wien bekannt geworden. 1880 in Vöcklabruck geboren, wirkte er nach Absolvierung der Lehrerbildungsanstalt in Salzburg in seinem Geburtsort als Lehrer und Chormeister der Liedertafel. Er gründete den Frauengesang- und Kirchenmusikverein. Mit letzterem trat er wiederholt für Moderne und Klassiker, namentlich für Bruckner ein. Bekannt sind auch Auers schriftstellerische Arbeiten (seit 1900 Mitarbeiter an Göllerichs Brucknerbiographie, die er nun nach Göllerichs Ableben fertigstellt), so sein jüngst erschienenes wertvolles Brucknerbuch und Aufsätze über Bruckners Kirchenmusik, die demnächst in Buchform erscheinen werden. Interessant ist Auers musikalisches Glaubensbekenntnis. Er schrieb: „Das Alpha und Omega aller Musik sind mir Bach und Bruckner. Ich bin überzeugt, daß sich die Musik weiter entwickeln wird; was aber die letzten Tage hervorbrachten, halte ich für reinsten Bolschewismus, weil diese Art von Musik jede vorangegangene Entwicklung negiert, weil sie jeder Seele entbehrt und höchstens die niedrigsten Leidenschaften wiederzugeben vermag. Das ist nur mit dem Gehirn eines Morphinisten gemacht. Der Mangel an innerer Bescheidenheit dieser Art „Künstler“ richtet ihr Werk und sie selbst. Die atonale Musik ist übrigens bereits so stereotyp geworden, daß man mit einem solchen Geschreibsel die ganze Literatur zur Genüge kennt.“

Zu den emsig Schaffenden zählt ferner Ernst Nadler, geboren 1869 in Wallern (Oberösterreich), seit 1902 als Musik- und Gesanglehrer sowie als Chormeister mehrerer Vereine in Wels tätig. Im Konzertsaal ist sein Name zuerst als 1. Tenor des Passy-Quartettes in Österreich und Deutschland bekannt geworden. Sein Hauptinstrument ist die Orgel. Von seinen zahlreichen Arbeiten seien erwähnt: Kompositionen für Orgel, für gemischten, Frauen- und Männerchor; Chorwerke mit und ohne Orchester: „Fiedellieder“, „Mein Landl“ (darin zeigt er sich als Vertreter der typisch-heimatlichen Musik und des Volksliedes); geistliche Gesänge und Hymnen (Tod und Verklärung, 1923); Kantaten: „Ein selig End“, „Deutsches Tedeum“, „Christfeier“; Oratorium: „Die Seligpreisungen“ (Erstaufführung in Gablonz); eine Märchenoper, ein dramatisierter Volkslieder-Reigen. Gegenwärtig arbeitet Nadler an der „Passion unseres Erlösers“. Auf dem Gebiete der musica sacra ist sein Schaffen klassisch eingestellt; in seinen Chören und weltlichen Kompositionen dagegen nähert er sich der modernen Richtung.

Ein zum Teil auf Brucknerscher Grundlage schaffender Komponist ist der Regens chori in St. Florian Hochw. Franz Müller. Geboren 1870 in Dimbach bei Grein (Oberösterreich), genoß er den Anfangsunterricht in Gesang, Violine und Klavier bei Oberlehrer Ößberger. Nach absolviertem Gymnasium am Freinberg (Linz), woselbst er bereits den Organistendienst versah, trat er 1890 in das Stift St. Florian ein und setzte seine Studien bei Habert, später bei Viktor Wöß (Wien) fort. 1904 wurde er Organist, 1906 Regens chori in dem mit Bruckners Namen dauernd verknüpften Stift. Auf kirchenmusikalischem Gebiet liegen deutsche und lateinische Motetten, Gradualien, Offertorien (a-cappella und mit Orchester), Hymnen, Litaneien, Sakramentslieder vor, die alle wiederholt aufgeführt wurden. An weltlichen Werken schrieb Müller Lieder, Chöre, Kantaten, eine Sinfonie, das Festspiel „Immakulata“, die Ouvertüre „Schubert in Steyr“ und als umfangreichste Schöpfung das Oratorium „Der heilige Augustinus“, welches vom oberösterreichisch-salzburgischen Sängerbund gelegentlich seiner heurigen Tagung in Linz mit einem bisher noch nie dagewesenen Apparat- und Kostenaufwand aus der Taufe gehoben werden wird (Aufführungsdauer vier Stunden). Müller ist ein Feind jeder musikalischen Gewalttätigkeit, aber ein Freund kühner Harmonik; ein Feind jedes perversen, krankhaft-modernen Einschlages, aber ein Freund gesund-moderner deutscher Musik. „Wenn ich das unverrückare Ziel meines übrigens weiter nicht in die Wagschale fallenden musikalischen Schaffens andeuten darf,“ schreibt Müller, „so besteht es darin, mitzuhelfen, daß der modern-klassische Stil vorbereitet und gefördert werde.“ Müller steht heute an führender Stelle der musikproduktiven Kräfte Oberösterreichs.

Zur Gruppe der Komponisten vom älteren, gediegenen Schlag zählt Musikprofessor Josef Bernauer. 1861 in Bayern geboren, verlebte er seine erste Kindheit in Waizenkirchen, wo er mit dem um 4 Jahre älteren W. Kienzl in Berührung kam. Im Stift Lambach genoß er seine musikalische Ausbildung. Als Lehrer in Schwertberg und Urfahr (Linz) beteiligte er sich am öffentlichen Musikleben, war Chormeister und am Linzer Musikverein Unterrichtender für Gesang, Musikgeschichte und Theorie. 1910 wurde er Musiklehrer an der Lehrerbildungsanstalt in Troppau, 1917 Professor in der Linzer Anstalt. Das Hauptgebiet seines Schaffens lag im Chorgesang, mit und ohne Begleitung. Viele Arbeiten erschienen bei Hug in Leipzig, bei Robitschek und Maas in Wien. Die Chöre wurden nicht nur in Österreich und Deutschland, sondern auch in auswärtigen Staaten, sogar in Amerika aufgeführt. Bernauer schuf außer Chören Lieder, Duette, Kirchenkompositionen, Ouvertüren und Instrumentalsätze. Seine musikalische Ausdrucksform bewegt sich im Stile der nachklassischen Zeit. Eine Operette und eine Oper „Auferstehung" sind noch unaufgeführt. Im Kleinformat des Liedes betätigt sich E. Brauneis, der vor Jahren aus seiner Heimat nach Wien übersiedelte und dessen Schöpfungen in der Öffentlichkeit seit Neuestem starken Anklang finden. Als Lieder-, Chor- und Kirchenkomponist betätigt sich äußerst produktiv Franz Neuhofer, der einzige, der es unter seiner Würde fand, das Ersuchen, entsprechende Lebensdaten zur Verfügung zu stellen, zu erfüllen. Auf denselben Kompositionsgebieten erfreut sich Domkapellmeister Ignaz Gruber einer verdienten Wertschätzung... Dieser skizzenhafte Entwurf hat andeutend — nicht erschöpfend — aufgezeigt, daß sich im Lande des Kürenbergers auch heute noch frische schöpferische Kräfte regen, die singen und sagen, was ihr Herz bewegt. Franz Gräflinger, Linz

Friedrich Smetana / Zum hundertsten Geburtstage des tschechischen Tondichters am 2. März 1924

Von Edwin Janetschek, Prag

Daß der Name eines Künstlers durch seine Kunst geadelt werden kann, hat sich an dem Beispiele des großen tschechischen Tondichters Smetana in großartigster Weise erfüllt. Bedeutet doch die deutsche Übersetzung seines Namens nichts anderes als das triviale deutsche Wort „Schmetten" (Sahne). Und doch liegt heute im Namen Smetana ein Klang, der nur Adel und Größe kündet, der alles auszulösen vermag, was ein Volk in Liebe und Begeisterung für einen seiner größten Männer empfinden kann.

Wenn die Tschechen selbst Smetana als den böhmischen Beethoven bezeichnet haben, werden sie ihm ebensowenig gerecht wie jene, die in ihm den tschechischen Wagner sehen wollen. Denn während Wagner ausschließlich Musikdramatiker war und Beethoven vor allem Sinfoniker und Kammermusiker, hat Smetana auf diesen beiden Hauptgebieten der Tonkunst für die tschechische Nation beispiellose Bedeutung erlangt. Und mehr als das, er ist sozusagen der Schöpfer der tschechischen Tonkunst überhaupt und im engeren Sinne auch der Schöpfer der tschechischen Nationalmusik. Als in Böhmen zu Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine Spaltung des gesamten, bis dahin utraquistisch orientierten Musiklebens eintrat, war es Smetana, der das nationale Element seiner Musik als tschechischer Tonkunst zur Geltung brachte. Daß ihm dies trotz der maßgebenden deutschen Einflüsse auf sein tonkünstlerisches Schaffen in so überzeugender Weise gelang, spricht von der ungeheueren Ausdruckskraft der Nationalmusik, die, sofern sich ihrer ein Künstler im richtigen Maße und mit dem entsprechenden Verständnis bedient, immer das unerschöpfliche Reservoir seiner tondichterischen Äuße-

rungen bleibt. In diesem Sinne hat Smetana seinen Schule machenden Einfluß bis auf den heutigen Tag nicht verloren. Selbst die modernsten tschechischen Tondichter nähren sich noch immer vom unversiegbaren Quell ihrer Nationalmusik, die ihren Werken Invention, rhythmisches Rückgrat und Farbe gibt. Daß sich Smetana trotz des unverkennbaren Einflusses Wagners und Liszts auf sein tonkünstlerisches Schaffen als Opernkomponist und Sinfoniker dennoch seine musikalische Eigenart so völlig bewahrt hat, erklärt sich eben daraus, daß er die kardinalen Ideen seiner Musik aus dem Volks- und Nationalliede bezog. Er selbst war es doch auch, der den tschechischen Volkstanz, vor allem die „Polka", idealisierte und stilisierte (ähnlich wie Chopin die polnischen Nationaltänze) und seinem Kunstschaffen untertan machte.

Wer Smetanas tonkünstlerisches Schaffen in Vergleich zu seinen persönlichen Lebensverhältnissen bringt, muß das tschechisch-nationale Fühlen und Denken des Tondichters doppelt überzeugend finden. Deutsche Erziehung, deutsche Bildung, deutsches Studium, deutsche Vorbilder und Einflüsse vermochten es nicht, den nationalen Kern des Musikers Smetana zu erweichen. Selbst der jüngere Smetana, der ein deutsches Tagebuch führt, ein besserer deutscher Stilist als tschechischer Held der Feder ist, der sich der deutschen Sprache bedient, wenn es gilt, richtig verstanden zu werden, bleibt immer tschechisch in seinen musikalischen Offenbarungen. Auch der langjährige Aufenthalt im germanischen Norden hatte keine ändernde Wirkung auf Smetanas tondichterische Art. Einzig das heroische Element bezog er von dort, das seinen Opern jene eigenartige feierlich-festliche Note verleiht. Eher bestärkte ihn sogar der germanische Norden noch in seiner Vorliebe für die Nationalmusik, denn dort fand er die nationale Eigenart der nordischen Musik ebenso treu festgehalten wie er selbst an seiner tschechischen Nationalmusik hing.

Das Geheimnis der nationalen Artung der Tonkunst Smetanas liegt in der glühenden Liebe des Meisters zu seiner Heimat. Wenn je ein Tondichter das Loblied seiner Heimat inbrünstig und begeistert gesungen hat, ist es Friedrich Smetana, dessen Tondichtungen zum weitaus größten Teile eine Verherrlichung seiner engeren kleinen Heimatwelt bilden und der brünstigen Liebe des Meisters zur heimatlichen Scholle überströmenden Ausdruck verleihen. Aus diesem Grunde entnimmt Smetana seine Helden dem schlichten Bauernstande, wie er in seinen Dramen ländliche Idyllen liebt. Smetanas sinfonischer Zyklus „Mein Vaterland", bestehend aus den sinfonischen Dichtungen „Vyschehrad", „Moldau", „Scharka", „Aus Böhmens Fluren und Hainen", „Tabor" und „Blanik", ist in Wahrheit das hohe Lied zum Preise der Heimat und ihrer Natur, auf den Zauber ihrer Sagenwelt und ihre nationale Eigenart. Smetanas typisch slawische Art, die Vorliebe für empfindsame Lyrik und das beschaulich Idyllische, das angeborene Vermögen, für Fühlen und Denken des schlichten Landvolkes den richtigen musikalischen Ton zu finden und das Landleben in Haus, Hof und Natur mit seinen wirkungsvollen Unterschieden greller und sanfter Farben musikalisch echt zu zeichnen, offenbart sich noch mehr als in den sinfonischen Dichtungen des Meisters in seinen Opernschöpfungen. Und zwar trotz oder vielleicht gerade wegen der Naivität und dramatischen Schwäche ihrer Textbücher, in denen Smetana dennoch alles fand, was er für seine volkstümlichen und natio-

nalen Opern brauchte: Reichliche Gelegenheit zu lyrischen Äußerungen, volkstümliche Szenen, ländliche Charaktergestalten, urwüchsigen Volkshumor und in erster Linie Heimatmotive. Der aus diesen szenischen Grundlagen fließende ungeheuere Reichtum der Opern Smetanas an innigster Gefühlslyrik, volkstümlicher Frische, prächtiger musikalischer Charakteristik, treffendster musikalischer Komik und vor allem nationaler Musik zeichnet übrigens alle Werke dieses tschechischen Tonheroen aus und hat sie auch über den Grenzen seiner engeren böhmischen Heimat geschätzt gemacht. Außerordentlicher Sinn für Formschönheit und Feinheit des Stiles drückt den Smetanaschen Tondichtungen auch äußerlich den Stempel geschlossener Abgeklärtheit auf; sogar in ganz gegensätzlichen Stilrichtungen, wie ja überhaupt eine regelmäßig gegliederte und gesteigerte künstlerische Entwicklung Smetanas nicht nachzuweisen ist. So ist die eine seiner beiden ersten, aus dem Jahre 1866 stammenden Opern „Die Brandenburger in Böhmen" eine echte historische Oper, während die andere „Die verkaufte Braut" mit Recht als Musterwerk des volkstümlichen komischen Opernstiles gilt. Zwei Jahre später folgt der schwermütige „Dalibor", 1872 das prunkvolle Bühnenfestspiel „Libuscha", 1874 die im Konversationstone geschriebene Oper „Die beiden Witwen" und 1876 bzw. 1878 die beiden lyrischen, von innigster Poesie erfüllten und von musikalischer Erfindung strotzenden Opern „Der Kuß" und „Das Geheimnis". „Die Teufelswand", Smetanas letztes Opernwerk, ist dem Meister nicht mehr ganz geglückt, woran das schlechte Libretto zum großen Teil schuld ist.

Während der Sinfoniker und Opernkomponist Smetana nicht müde wird, in immer neuen Weisen und Formen seiner geliebten Heimat ein Lob- und Preislied zu singen, erschließt er uns in seinen Kammermusikwerken sein eigenes Innere. Die erschütternde Elegie auf den Tod seines Töchterchens und das wundersame Streichquartett „Aus meinem Leben" geben hiervon am beredtesten Zeugnis. Auch die zyklischen Klavierstücke an seine Frau, die er noch als Schüler Proksch' lieben lernte.

So gefeiert Smetana der Tote heute ist, so schwer vermochte er sich zu seinen Lebzeiten durchzusetzen. Die Errichtung seiner eigenen Musikschule — Smetana war ein bedeutender Klaviervirtuose seiner Zeit — war ihm nur mit der generösen Unterstützung Franz Liszts möglich; und bei der Bewerbung um die freigewordene Direktorstelle des Prager Musikkonservatoriums in den 1860er Jahren fiel er glänzend durch. So ist sein Schicksal in mancher Hinsicht dem Beethovens verwandt. Denn auch Smetana wurde in seiner gewaltigen Bedeutung nicht sogleich erkannt und sogar angefeindet, und auch Smetana litt an zunehmender Taubheit; nur endete der tschechische Meister in tragischer Weise im Prager Irrenhause (1884). Es ist kaum zu glauben, daß die tschechische Öffentlichkeit noch nicht in der Lage war, ihrem größten Tondichter, der die tschechische Tonkunst als erster mit Erfolg auch nach außen hin repräsentierte und dem tschechischen Volke seine eigentliche Nationalmusik gab, ein seiner würdiges Denkmal zu setzen. So bleibt des Meisters würdigstes und imposantestes Denkmal vorläufig noch immer seine eigene Tonkunst, die in ihren Hauptwerken Nationaleigentum des tschechischen Volkes geworden ist und die Unsterblichkeit des Namens Smetana im internationalen Musikleben diesseits und jenseits der Meere begründet hat.

Berliner Musik / Von Adolf Diesterweg

Der jüngste Bericht war den schlimmsten unter jenen Zersetzungserscheinungen gewidmet, deren Pesthauch zu verbreiten eine kleine, aber wohlorganisierte, in Berlin zentralisierte Clique so beflissen erscheint. So reklametüchtig, großspurig und auf Verwirrung der Geister bedacht diese auch vorgeht — „Schönberg zieht aus deutscher Musikkultur (!) die letzten, kühnsten Schlußfolgerungen“ — „Wir müssen nunmehr Strawinsky für den einzig wahrhaft schöpferischen Menschen in der Musik der Gegenwart erklären“ und dergleichen mehr —, es wäre falsch, die Wirkung der von der Oberflächlichkeit propagierten Lehre von den wankenden Fundamenten der Musik zu überschätzen. Mögen ein paar ehrliche Fanatiker des Fortschritts, die nie das Erlebnis innerlicher Kunst aus der heute versunkenen Blütezeit deutscher Musik erfahren haben, in Geräuschexperimenten ihr Heil suchen, mögen ungefestigte Gemüter und unklare Schwärmer sich in der „Untergangs“stimmung dieser Zeit durch Phrasen Unverantwortlicher benebeln lassen, ehrgeizige Heranwüchslinge aus Gründen der Karriere die Vorteile der Chaoskonjunktur wahrnehmen (wer das versteht, kommt heute in Berlin mit den dilettantischesten Machwerken zu Gehör!) — der Widerstand gegen die Lehren des Radikalismus wäre nur durch eine zwingende schöpferische Tat zu beseitigen. Nach den bisherigen Ergebnissen zu schließen — sie waren teils grotesk, teils von kläglicher Dürftigkeit —, ist diese schöpferische Tat vom musikalischen Bolschewismus nicht zu erwarten.

Nichts ist bezeichnender, als daß dieser sich, aus gewissen Anzeichen zu schließen*), gleich seinem unseligen Stiefbruder in politicis, nach den eben noch verschmähten Quellen umzusehen beginnt. Daß es in den Gehirnen problematischer Musiker zu dämmern beginnt, beweist das Nachwort, das Ferrucio Busoni, früher bekanntlich einer der hitzigsten Vorkämpfer des rücksichtslosesten Radikalismus, der von ihm bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Gesamtausgabe der Klavierwerke Bachs anfügt: „In diesem Augenblick rast- und ratlosen Suchens, urteilslosen Jubilierens im Zeichen des Neuen um jeden Preis — des nouveau pour le nouveau ... des absichtlichen Ignorierens alles Beständigen in einer Kunst, die ich einmal für jung hielt, die aber unversehens zu einer greisenhaften Kindlichkeit (!) zusammenschrumpfte (gleich dem jugendlichen Manne, der Mißbrauch mit Stimulantien getrieben hat) — in diesem Augenblick erscheint der Name Bach wie ein Gottesgericht...“ Und an einer späteren Stelle: „Nichts an ihr, an der Kunst Bachs ist Täuschung, alles wahrhaft und gediegen. In diesem Sinne ist sie den Heutigen ein Gottesgericht.“ Dies schöne Wort von der Wahrhaftigkeit echter Musik soll Busoni nicht vergessen werden! Man fühlt, daß das Entsetzen über die systematische, von Einseitigkeit diktierte Verfälschung einer ehemals göttlichen Kunst es ihm abgerungen hat.

Fragen wir nach dem, was uns das Berliner Konzertleben der letzten Monate an wahrhaftiger Musik beschert hat, so erhalten wir einen wertvollen Maßstab der Beurteilung. Wir müssen uns nur darüber klar sein, daß — um einen Versuch der Formulierung zu machen — Wahrhaftigkeit einer Komposition die innerlich notwendige, durch Spekulation und doktrinäre Erwägungen unbeeinflußte, freie Auswirkung schöpferischer Phantasie bedeutet. Von Wahrhaftigkeit des Nachschaffens dürfen wir dann sprechen, wenn der reproduzierende Künstler alles daran setzt, unter Verzicht auf subjektive Willkür, den Geist des Werkes lebendig zu machen.

Glücklicherweise haben diese künstlerischen Forderungen in einer stattlichen Reihe von Aufführungen ihre Verwirklichung gefunden. Diese bilden gewissermaßen das Rückgrat des Berliner Konzertlebens. Über einige der wichtigsten sei im Folgenden berichtet.

Von den großen künstlerischen Eindrücken, die wir zu wiederholten Malen Wilhelm Furtwängler und dem Philharmonischen Orchester zu verdanken hatten, ist bereits in meinem ersten Bericht die Rede gewesen. Heute sei eines so großen Erlebnisses, wie der Wiedergabe des dritten Brandenburgischen Konzerts von Bach gedacht und eines so erquickenden Ereignisses, wie der

*) Auf dergleichen deutet z. B. der Bericht des Dresdener Berichterstatters über Ernst Kreneks Klavierkonzert Op. 18 in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift.

Aufführung der Schumannschen B-Dur-Sinfonie, die in der von Liebe und Verständnis getragenen Auffassung Furtwänglers — nicht zum wenigsten dank richtiger (nicht zu rascher) Tempi — eine Art Wiederauferstehung erlebte. (Wagnerianer der unduldsamen Observanz haben sie längst totgesagt!) Wir gedenken mit derselben Freude der charaktervollen Wiedergabe der Brahmsschen F-Dur-Sinfonie.

Die Singakademie unter Georg Schumann setzte ihre ganze Kraft ein für die Bachschen Kantaten, die wir unter dem Namen des „Weihnachtsoratoriums" zusammenfassen, für Bachs H-Moll-Messe, dies vielleicht erhabenste, tief in Mystik getauchte Werk des großen Meisters und für das „Deutsche Requiem" (Brahms) dem Hans Hermann Nissen, gegenwärtig einer unserer besten Oratoriensänger, und Wally v. Römer ihre Kunst liehen. Einen wahrhaft großen Eindruck hinterließ die Wiedergabe des Bachschen Höhenwerks der Polyphonie „Singet dem Herrn" durch den „Madrigalchor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik" unter Carl Thiel, einem der feinfühligsten und liebenswertesten deutschen Chordirigenten*). Zu den wertvollsten Chordarbietungen des Winters gehört der Vortrag Schubertscher A-cappella-Chöre durch den Berliner Lehrerverein, dessen ausgezeichneter Dirigent Hugo Rüdel zugleich den Berliner Domchor leitet. Der Aufführung der selten zu hörenden D-Moll-Messe von Bruckner durch die „Gesellschaft zur Förderung der kirchlichen Tonkunst" wird hohes Niveau nachgerühmt. In Ansehung des Instrumentalkörpers mit bescheideneren Mitteln — uneingeschränkte Orchesterproben sind heute nicht zu ermöglichen — setzten sich die Berliner Mozartgemeinde unter Fritz Rückward für Schumanns „Szenen aus Goethes Faust" und die Müngersdorfsche Chorvereinigung unter ihrem Dirigenten Theodor Müngersdorf für Haydns „Jahreszeiten" ein. Beide mit rühmlichem, auf sorgfältiger Vorbereitung der Chöre ruhendem Erfolg. An dieser Stelle sei desgleichen eines Konzerts des bewährten Frauenterzetts (Olga Fleck, Mary Hahn und Gertrud Peiper) mit Anerkennung gedacht. Es gipfelte in einem der herrlichsten deutschen Volkslieder: „Verstohlen geht der Mond auf" in der feinsinnigen Bearbeitung Zuccalmaglios.

Daß die Pflege mehrstimmigen Gesangs in Form von Quartetten und Terzetten — Duette begegnen uns immerhin häufiger — im Berliner öffentlichen Konzertleben vernachlässigt wird, ist schon oft beklagt worden. Es ist unbegreiflich, daß — um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen — Schumanns originelles, von köstlichen Einfällen überströmendes „Spanisches Liederspiel" für eine und mehrere Singstimmen (op. 74) in Berlin so gut wie vergessen ist. Von gemischten Gesangsquartetten war bisher nur das Heß-Quartett auf dem Plan. Wir haben es aber in diesem Jahre ebensowenig gehört, wie das neugegründete Ravoth-Quartett, dessen erstem Berliner Konzert wir mit lebhaftem Interesse entgegensehen.

Die Frage nach der Wahrhaftigkeit einer Komposition im Sinne ihrer inneren Notwendigkeit, von der wir dieses Mal ausgegangen sind, zu stellen, gab neuerdings ein Konzert Veranlassung, das Hermann Scherchen (bekanntlich jetzt Dirigent der Frankfurter Museumskonzerte) mit den Philharmonikern veranstaltete. Aus dem Programm greifen wir Max Regers „Romantische Suite" (op. 125) heraus. (Die Wiedergabe sah Hermann Scherchen in der sicheren aber immer noch durch zu unruhig-expressionistische Bewegungen des ganzen Körpers vermittelten Herrschaft über das Orchester.) Es scheint mir nämlich, als erweise sich die Frage nach der inneren Notwendigkeit dieses seltsamen Werkes als fruchtbar.

Reger setzt seinen Stücken „Notturno", „Scherzo" und „Finale" als Motto drei der herrlichsten Gedichte Eichendorffs voran. Ich kann es mir nicht versagen, das erste in der Zeitschrift, die den Namen Robert Schumanns trägt, zu zitieren. Es ist überdies für meine Darlegung nötig. Es lautet:

„Hörst du nicht die Quelle gehen
Zwischen Seen und Blumen weit
Nach den stillen Waldesseen,
Wo die Marmorbilder stehen

*) Die Aufführungen der Staatlichen Hochschule für Musik unter Siegfried Ochs waren mir bisher nicht zugänglich. Ich vermag daher über das Tedeum von Braunfels nicht zu berichten.

In der schönen Einsamkeit?
Von den Bergen sacht hernieder,
Weckend die uralten Lieder,
Steigt die wunderbare Nacht,
Und die Gründe glänzen wieder,
Wie du's oft im Traum gedacht..."

Niemand, der diese Verse in sich aufgenommen hat, wird es für möglich halten, daß ausgerechnet sie in einem Komponisten eine musikalische Stimmung auslösen könnten, welche die Anspruchnahme von Mitteln des französischen Impressionismus nötig macht. Reger hält unter dem Eindruck Eichendorffscher Lyrik die Gelegenheit für gekommen, mit den Perversionen des mondänen gallischen Artistentums anzubandeln. Dagegen wehrt sich unser natürliches Empfinden. Was hat die Romantik der deutschen Wälder mit einem Stil zu tun, in dem sich die Empfindungsverderbnis eines gelangweilten preziösen und raffinierten Snobismus ausspricht? Wer gar Faunisches aus diesem Gedicht Eichendorffs herausliest, hat von seinem Geist auch nicht einen Hauch verspürt.

Zu dem gröblichen Mißverständnis eines Dichters gesellt sich die innere Unsicherheit Regers, der Mangel an Erkenntnis des eigenen Wesens — kein inneres Band verknüpft es mit dem französischen Impressionismus. Trotzdem vollzieht Reger die Stilklitterung — wir haben hier ein charakteristisches Beispiel für den Begriff der „Mache" — mit kalter Berechnung, unter Vergewaltigung seines musikalischen Instinkts. Kein Wunder, daß es der Musik, die auf solche Weise zustande kommt, an jener inneren Notwendigkeit gebricht, die wir als Wahrhaftigkeit empfinden.

Dies muß einmal ohne alle falsche Scheu ausgesprochen werden. Wir ehren das Andenken des Meisters nicht, indem wir die Werke in den Himmel heben, in welchen er sein Wesen gewaltsam verleugnet, wir ehren es, indem wir aus seiner oft schleuderischen, oft kritiklosen Massenproduktion die Werke auslesen und auf den ihnen gebührenden Platz heben, die sich von wesensfremden Beimischungen freihalten.

Gerade in den letzten Stunden vor Abschluß dieses Berichts fügte es der Zufall, daß ein Jugendwerk Regers in Berlin aufgeführt wurde, das trotz starker Beeinflussung durch Brahms seine Persönlichkeit bereits in deutlicher Ausprägung aufzeigt. Es ist jenes Klavierquintett in C-Moll (ohne Opuszahl), das sich unter den sterilen Kammermusikwerken des Düsseldorfer Tonkünstlerfestes 1922 gleich einem „monumentum aere perennius" erhob. Seine eindrucksvolle Aufführung danken wir dem Kölner Prisca-Quartett, einer Vereinigung, die sich unter ihrem temperamentvollen Führer durch einheitliches Zusammenspiel und lebensprühenden Vortrag die Sympathien des Berliner Publikums im Sturme erobert hat. Der Klavierpart des Werkes war Karl Hermann Pillney anvertraut.

Wir können das Klavierquintett des jugendlichen Meisters nicht ohne größte innere Bewegung hören. Sein bedeutendster Satz, die Variationen (deren Thema — eine Huldigung für Brahms — die ersten Noten der „Sapphischen Ode" verwertet) sind von einer Großzügigkeit, die Reger nur in seinen besten späteren Werken wieder erreicht hat. Sie strotzen geradezu von Kraft und Lebensfülle und lassen nicht die Möglichkeit ahnen, daß dieser selbe Musiker dazu bestimmt sein sollte, im Laufe seiner späteren Entwicklung zu einem der Hauptträger einer ungesunden, Form, Harmonik und Rhythmus zersetzenden Richtung zu werden. Inwieweit die unselige Leidenschaft, die Jahre lang die geistige und körperliche Widerstandskraft Regers unterminiert hat, zu der abschüssigen Entwicklung seines Schaffens beigetragen hat, kann hier nicht untersucht werden. (Die Hoffnung, daß gesundere Tendenzen noch einmal das Übergewicht gewinnen würden, welche einige der spätesten Werke des Meisters in uns wecken durften, hat der Tod jäh zerstört.) Zu der Zerrüttung der seelischen und körperlichen Gesundheit trat das bewußte, dem eigenen Wesen gewaltsam abgerungene Opfer auf dem Altar der „Moderne". Wie stark Reger unter der fixen Idee stand, „fortschrittlich" komponieren zu müssen, geht aus seiner bekannten Zuschrift an Hugo Riemann hervor. Ihr Leitsatz: „Ich reite unentwegt nach links!" läßt mit erschreckender Deutlichkeit erkennen, wie weit sich Reger damals bereits von der natürlichen Grundlage jedes Schaffens entfernt hatte: wir sehen die unbewußt

arbeitende Phantasie zugunsten des bewußten Programms zurückgedrängt. Auf dem Wege stilistischer Zielsetzung ist aber noch nie ein musikalisches Werk geschaffen worden, das wir als Auswirkung frei strömender Schöpferkraft, als innerlich notwendig, als wahrhaftig empfinden.

Allerlei Nachdenkliches über Musik und Sonstiges

Daß das Dirigententum in der neueren Zeit eine so große Rolle spielt, sehen wir als einen großen Fortschritt gegenüber früher an; man lächelt darüber, daß einst Beethovensche Sinfonien vom mitspielenden Konzertmeister geleitet wurden. Wir täten aber trotzdem sehr gut, nicht zu lächeln und nicht eingebildet zu sein. Die frühere Zeit brauchte deshalb kein besonderes Dirigentum mit seinen gesteigerten Leistungen, weil damals die Zuhörer gerade das von sich aus hinzugaben, was der heutige Dirigent dem modernen, seelisch ärmeren Geschlecht zuführen muß, damit es angeregt wird. Wer damit prahlt, er könne sich eine bekannte Sinfonie nur unter einem berühmten Dirigenten anhören, weiß also gar nicht, welch seelisches Armutszeugnis er sich ausstellt. Ihr Gutes hatte übrigens die frühere Art dadurch, daß man sich von Subjektivismen verschont sah, ferner waren die fortwährenden Tempoveränderungen ausgeschlossen, in denen heute manche deutsche Dirigenten derart exzellieren, daß sie sicher sein dürfen, einmal in die tiefste musikalische Hölle geschleudert zu werden. Wir wollen also auch in dieser Beziehung recht bescheiden sein.

Wir dürften trotz aller Kenntnis der Skizzenhefte kaum eine ganze Vorstellung davon haben, wie schwer und mühsam Beethoven arbeitete. Die Schwierigkeit lag für ihn nicht allein in der Konzeption, der musikalischen wie geistigen, sondern auch in der Fortführung, der Zusammenschweißung. Beethoven war ein eruptiver Mensch, seine Gedanken kamen ihm immer schußweise, und zwar so, daß, wenn er einen dieser Einfälle fixierte, ihm die andern bei seinem erregten Temperament verflogen und nicht mehr unmittelbar faßbar waren. Hätte er in solchen erregten schöpferischen Stunden gleich alles fixieren können, so hätte er das Meiste gehabt. Aber das war nicht der Fall. Da er genau wußte, was er wollte — die Idee stand gleich einem Bild immer klar vor ihm — und was er brauchte, es auch schon ganz flüchtig hatte, so bohrte er nun, schrieb die verschiedensten Fassungen einzeln auf, und mußte nun zusehen, wie er das alles auch zusammenbrachte. Er schrieb Derartiges keineswegs nur in die Skizzenbücher — die in erster Linie für das Freie berechnet waren —, sondern auf lose Blätter, Papierstreifen etwa, so daß ein Dilettant, der sich einmal in seinem Zimmer umsah und die vielen Schnitzel gewahrte, auf den Gedanken kommen konnte, diese setze nun Beethoven irgendwie zusammen. Es darf als sicher gelten, daß Beethoven das ganze Werk hindurch fast nur von Takt zu Takt fortrückte, was oft leichter oder schwerer ging, sicher aber um so schwerer war, je größere Ausdehnung das Werk hatte. In seinem letzten Jahrzehnt hatte Beethoven auch geradezu so etwas wie Furcht, ein großes Werk anzufangen, weil er zu genau wußte, was ihn erwartete. Ob er die Arbeit, diese oft gräßliche Arbeit, wirklich geliebt, er nicht vielmehr oft seinem Schöpfer geflucht hat, daß er ihn mit dieser Arbeitsmethode belastete! Er konnte freilich bei seinem Dämon nichts anderes tun als arbeiten, für etwas anderes blieb in seinen späteren Jahren, trotzdem er mit der Sonne aufstand, nicht viel Zeit übrig. Sein Neffe hat ihm und uns ganze Sinfonien gekostet. Was hat dieser Mann nicht nur mit sich, sondern gerade auch an sich, durchmachen müssen!

Die Deutschen müßten deutsch sein, d. h. es wieder von Innen heraus werden, aus Selbsterhaltungstrieb. Je undeutscher, internationaler sie werden, um so sicherer erledigen sie sich. Die Taktik der inneren und äußeren Feinde Deutschlands geht aber dahin, den Deutschen in seinem eigentlichen Lebensgefühl, das bei ihm in gleichem Maße nur deutsch wie beim Franzosen nur französisch sein kann, unsicher zu machen. Auf diese schon lange eingetretene Unsicherheit beruhen denn auch die Erfolge der Feinde Deutschlands.

Es ist ein großer Unterschied, ob man in einen sauren Apfel beißen muß oder von sich aus in einen beißt.

A. Heuß

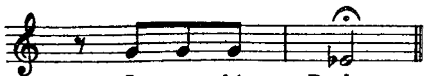
Scherzando

Im Herbst 1879 wollten Brahms und Joachim in Siebenbürgen gemeinsam konzertieren. Der Wiener Konzertagent Kugel muß nun in einem Briefe an Brahms von den „Joachim-Brahms"-Abenden gesprochen haben. Denn der empfindliche Meister Johannes empfahl darauf dem Freunde, Herrn Kugel zu bemerken, „daß unsere Namen nicht nach Körpergröße, Alter oder sonstwas geordnet werden, sondern einfach nach dem Alphabet".

„Der Siebenbürger Brief" — so schreibt Brahms weiter — „zeigt nämlich schon, daß er (Kugel) jedenfalls an Dir einen bessern Kunden hat, also Dich voranstellt. Das fällt unwillkürlich dem auf, der sich überhaupt und kraft seines vornehmen Buchstabens gern vordrängt!!"

Joachim, den der Agent sicher deshalb vorangestellt hatte, weil er für die Konzerte unzweifelhaft die stärkere Zugkraft war, antwortete darauf, vornehm und bescheiden, wie immer:

„Natürlich hatte ich schon selbst gefunden, daß man nur Brahms-Joachim ankündigen darf, obwohl auf alle Fälle doch so gelesen würde:



Die Taktlosigkeit ist jedenfalls nur Gedankenlosigkeit, nicht Bewußtheit." —

Die Joachimsche Notierung erinnert an die Art, wie Smetana, wenn man seinen Namen falsch, nämlich auf der vorletzten Silbe betonte, den Fehler berichtigte, indem er nachdrücklich sang:



Besprechungen

Edizioni Ricordi. Der Verlag Ricordi hat der Z. f. M. eine Anzahl seiner Neuheiten zur Besprechung eingesandt. Die Ausgaben deutscher Klassiker und Romantiker sind von bedeutenden italienischen Fachleuten mit großer Sorgfalt gemacht; für uns Deutsche sind aber wichtiger die Neuausgaben altitalienischer Instrumental- und Gesangmusik, denen das Haus Ricordi ganz besonderes Interesse zuteil werden läßt, und die unsere eigenen, jetzt leider immer seltener werdenden Neudrucke alter Musik trefflich ergänzen. Man braucht sich nur die Ausgabe der beiden Concerti grossi von Corelli anzusehen, die Alceo Toni mit Vortragszeichen und ausgesetztem basso continuo herausgegeben und außerdem zur häuslichen Musikpflege in vierhändigem Satze veröffentlicht hat, um den gründlichen wissenschaftlichen Ernst dieser Ausgaben zu erkennen. Ein Violoncello-Konzert von Leonardo Leo, das leider nicht in Partitur, sondern nur im Klavierauszug erschienen ist, wird ebensoviel Beachtung finden müssen wie Mario Vitalis ausgezeichnete Sammlung (2 Hefte) Clavicembalisti italiani, die für alle Freunde alter Klaviermusik eine Auswahl köstlicher Stücke bringt, deren Komponisten den meisten Musikern und Musikfreunden zum Teil noch völlig unbekannt sind. Für den Klavierunterricht bei fortgeschrittenen Schülern sind die Sammlungen ebenso zu empfehlen wie für den Vortrag in historischen Konzerten.

Aber die herrlichsten Gaben aus den Schätzen altitalienischer Musik bilden die beiden Sammlungen: „XXXV. Arie di varî autori del secolo XVII a una voce con accompagnamento di pianoforte raccolte a cura di Giacomo Benvenuti" und „30 Arie antiche della scuola napoletana a una voce con accompagnamento di pianoforte. Scelta, revisione e armonizzazione di Matteo Zanon".

Mit diesen beiden Sammlungen ergänzt der Verlag Ricordi die früher von ihm veröffentlichten drei Bände Arie antiche raccolte per cura di Alessandro Parisotti. Waren schon durch diese Sammlung eine große Anzahl meist unbekannter Sologesänge des 16. bis 18. Jahrhunderts in einer sehr brauchbaren Ausgabe der musikalischen Praxis der Gegenwart wiedergeschenkt worden, so sind die beiden neuen Sammlungen durch ihre reiche Auswahl aus besonderen Gebieten der italienischen Sologesangs-Literatur noch wertvoller.

Ich muß mir bei der Raumnot, die in Fachzeitschriften jetzt herrscht, versagen, durch Aufzählung der in den Sammlungen vertretenen Komponisten, von denen eine Anzahl selbst im neuesten Riemann-Lexikon nicht erwähnt ist, zu zeigen, um welche Fülle neuen Materials es sich handelt. Alle Gesanglehrer und Sänger, die Stücke aus der Blütezeit des italienischen Sologesangs suchen, seien mit größtem Nachdruck auf diese herrlichen Sammlungen hingewiesen. Wissenschaftlich besser gemacht ist die Sammlung, die Matteo Zanon herausgegeben hat, da er überall nicht nur die Werke angibt, denen die Arien entnommen sind, sondern auch die Bibliothe-

ken, auf denen sich die Handschriften befinden. Auch im Klaviersatz ist er der wissenschaftlich geschultere und stilvollere Herausgeber. Benvenuti verwendet öfter im Klaviersatz Mittel, durch die der Stil der Gesänge verwischt wird. Im übrigen bringt seine Auswahl ganz erstaunliche Stücke. Wird einem bei dem ersten Stück der enge Zusammenhang deutlich, der zwischen dieser Kunst und Sachen wie den geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz besteht, so findet man weiterhin die vokalen Gegenstücke zu den kleinen Ballettsätzen, wie sie uns z. B. auch in Händelschen Opern begegnen. Für Sängerinnen und Sänger sind die meisten der Stücke ein unvergleichliches Studienmaterial, an dem sich die durch so manche unsinnige moderne Gesangspartie ruinierten Stimmen geistig und leiblich gesund singen könnten! Welche Wonne muß es für einen wirklichen Gesangskünstler sein, ein Stück wie „Io tento invan fuggir lontan" von dem völlig unbekannten Guglielmo Miniscalchi zu singen. Solchen melodischen Linien von höchster Einfachheit, Natürlichkeit und Größe begegnet man in diesen Sammlungen immer wieder. Der menschlichen Stimme wird hier die Möglichkeit geboten, die stärksten seelischen Affekte unmittelbar in Tönen ausströmen zu lassen. Auf eine Probe aus dem 7. Buche der Madrigale Claudio Monteverdis, das geistig bedeutendste Stück der Benvenutischen Sammlung, sei noch besonders hingewiesen.

Gut wäre es gewesen, wenn in der Sammlung Zanon, die in der Hauptsache dreiteilige Arien enthält, wenigstens an einigen Beispielen gezeigt worden wäre, wie man das Da capo solcher Arien zu variieren hat, da die meisten Sänger heutzutage nichts damit anzufangen wissen.

Besondere Erwähnung verdienen die Arien so unbekannter Männer wie Magini und Mancini. Was waren das für Zeiten, wo solche Kunstleistungen auch bei Künstlern, die keinerlei Berühmtheit hatten, ganz selbstverständlich waren!

Zu den Stücken von Alessandro Scarlatti sei der Wunsch geäußert, daß Ricordi einmal eine Anzahl vollständiger Solokantaten dieses Meisters veröffentlichen möge, unter denen sich Stücke von ganz außerordentlichem musikalischen Reichtum befinden.

Die Ricordischen Ausgaben beweisen ja, daß für die Wiedererweckung der Meisterwerke altitalienischer Musik nicht nur lebendiges Interesse da ist, sondern daß auch die rasch emporgeblühte italienische Musikwissenschaft, die von der deutschen sehr viel gelernt hat, über die nötigen Köpfe zur Leistung der erforderlichen geistigen Arbeit verfügt.

Möge der Austausch geistiger Güter zwischen Deutschland und Italien, die sich in früheren Jahrhunderten gegenseitig so viel Anregungen gegeben haben, zum Segen für beide Völker wieder so rege werden wie einst! Dr. Göhler-Altenburg

W. A. Mozart: Klavier-Konzert F-Dur (Köchel-Verz. Nr. 413). Neue Ausgabe, mit unterlegter zweiter Klavierstimme von B. Hinze-Reinhold. Edition Steingräber, Leipzig. Preis 1,50 M.

Die Edition Steingräber vermehrt ihre reichhaltige Literatur für zwei Klaviere soeben mit Mozarts Klavierkonzert F-Dur in der Bearbeitung von Bruno Hinze-Reinhold. Der Solostimme ist auf besonderen Notensystemen der Klavierauszug der Orchesterbegleitung beigefügt bzw. unterlegt, so daß, wenn zwei Exemplare vorhanden sind, der Solist und der Klavierbegleiter je seinen Part von den gleichgearteten Textfassungen abspielen kann. Daß Fingersatz, Phrasierung, Vortragszeichen sorgfältig und mit bester Einfühlung in die Seele der Mozartschen Musik bezeichnet sind, versteht sich bei einem Klaviermeister wie Professor Hinze-Reinhold von selbst. Zu bedauern ist nur, daß der Herausgeber nicht den Anregungen eines Lebert und vor allem eines Mozartspielers kat' exochen, Carl Reinecke, gefolgt ist und den Solosatz durch stilgemäße Ausgestaltung, Verzierung und Flüssigmachung bereichert hat, da, wo solche Zutat wünschenswert war. Gerade bei einem so feinfühligen Musiker wie dem Herausgeber, wäre keine Gefahr gewesen, daß es dabei zu Sünden gegen den Mozartschen Geist gekommen wäre.

Das Konzert gehört zu den kleineren und leichteren Werken der Gattung und eignet sich in hervorragender Weise zu Studienzwecken. Auch hat der Herausgeber treffliche eigene, nicht virtuosenhaft anspruchsvolle Kadenzen, sowie eine in leichterer Spielart von Hermann Keller beigefügt, sodaß auch in dieser Beziehung allen Wünschen Rechnung getragen ist.

Die äußere Ausstattung ist, wie stets bei der Edition Steingräber, vorzüglich, und wird ohne Zweifel dazu beitragen, daß das wertvolle Meisterwerk viele frohe und dankbare Spieler findet. Th. Raillard

Kreuz und quer

Eine **Musikwoche in Breslau** veranstaltete vom 28. Februar bis 5. März der Akademische Chor an der Universität Breslau in den Räumen der Universität. Sie umfaßte außer vier öffentlichen Konzerten für Chor und Orchester 10 Halbtage, die der Arbeit, die wieder in Vorträgen, Aussprachen und Übungen bestand, des geschlossenen Teilnehmerkreises gewidmet waren.

Die Stadt Wien wird von diesem Jahre an alljährlich Kunstpreise für hervorragende Werke der Musik, Dichtung und bildenden Kunst verleihen. Es werden jedes Jahr am 1. Mai drei Preise verliehen werden, die erstmalig für 1924 mit je 30 Millionen dotiert wurden. Für jede der

drei Kunstgruppen (Musik, Dichtung und bildende Kunst) ist ein Preis bestimmt, der auf drei Bewerber derart aufzuteilen ist, daß für das beste Werk drei Sechstel, für das zweitbeste Werk zwei Sechstel und für das drittbeste ein Sechstel des jeweiligen Preises entfallen. Die Bewerbung um diese Preise wird nur in Wien lebenden und wirkenden Künstlern offenstehen. — Die Gemeinde Wien behält sich das Recht vor, als Preisträger auch solche Künstler vorzuschlagen, die sich an der Bewerbung nicht beteiligt haben.

Kapellmeisterkrise an der Wiener Staatsoper. Die Wiener Staatsoper, seit langem ein Sorgenkind der Wiener musikalischen Kreise, ist von einer Kapellmeisterkrise bedroht. In der allernächsten Zeit wird Clemens Krauß die Staatsoper in Wien verlassen, um seiner Berufung an das Frankfurter Opernhaus Folge zu leisten. Gleichzeitig bewirbt sich die Kölner Oper um Kapellmeister Alwin, der die Stellung des nach Berlin abgehenden Kapellmeisters Otto Klemperer übernehmen soll. Was mit dem dritten Kapellmeister der Wiener Oper, Reichenberger, geschehen wird, der mitten in dieser Spielzeit Urlaub genommen hat, ist noch unbestimmt.

Diese, nach den Solisten einsetzende Fahnenflucht der Kapellmeister von der Wiener Staatsoper, wird von den Wiener musikalischen Kreisen nicht ohne ernste Besorgnis betrachtet.

Ein **A-cappella-Konzert** des Riedelvereins unter M. Ludwig gäbe zu manchen Erörterungen Anlaß, zumal die Aufführungen derart waren, daß man endlich wieder einmal sowohl einem gesunden wie kultivierten Chorklang gegenüberstand. Scheint es doch, als ginge, allen Lehrbüchern zum Trotz, der heutigen Chordirigentengeneration immer mehr der Sinn für die A-cappella-Kunst verloren, und zwar gerade im Hinblick darauf, daß ein stimmunggebender Chorklang erzielt wird. Auf ihn rechnet ein guter Teil der Chormusik des 19. Jahrhunderts, während man bei Bach mit anderen Kriterien auskommt. Auch die alten Tanzlieder von Morley, Gastoldi, Dowland usw. — Madrigale darf man Derartiges nicht eigentlich nennen — unterstehen anderen Chorgesetzen, die eigentliche Domäne eines großen Chorvereins sind sie nicht. Das Wichtige des Konzerts lag denn auch nicht auf diesem Gebiet, sondern im Vortrag eines Chors von Wilhelm Berger und der Fest- und Gedenksprüche von Brahms. Es ist ganz unverzeihlich, in welcher Weise heute Berger vernachlässigt wird, weiterhin, daß er überhaupt nie zu seiner eigentlichen Bedeutung gelangte. Was ich von diesem Manne kenne — und das ist nicht so wenig —, trägt den Stempel einer wirklichen, ausgeprägten Persönlichkeit, und zwar von etwas schwermütigem, aber starkem Charakter. Berger ist einer der wenigen Komponisten der vergangenen Epoche, den man mit dem Ehrentitel „Meister“ auszeichnen darf. Er hat ergreifende Töne in sich, wie überhaupt seine Musik von starkem Erleben erfüllt ist. Mir scheint er ein Komponist, der in der so ganz und gar äußerlichen Zeit vor und nach 1900 unmöglich seiner wirklichen Bedeutung nach erkannt werden konnte. Hatte damals einer nicht die große Geste, so war es mehr oder weniger um ihn geschehen. Sollte man es denn auch für möglich halten, daß ein Komponist von echtester Bedeutung mit etwa hundert teilweise großen Werken in Deutschland so wenig gekannt ist? Heute, wo die echte Produktion derart stockt, hätte man denn auch allen Anlaß, sich eines Bergers wieder zu erinnern, d. h. sich mit ihm wirklich einmal zu beschäftigen. Warum hört man auch im Gewandhaus nichts von ihm? Nikisch hatte wenigstens das eine und andere Werk des Meisters gebracht, jedesmal mit starker innerer Wirkung. Der Riedelverein sang aus op. 54 das 2. Stück: Müde, das Lebensboot weiter zu steuern, ein echt Bergerscher Vorwurf, gegeben mit den diesem Manne eigenen ergreifenden Tönen sowie einer Chortechnik, die höchsten Anforderungen gerecht wird. So sei denn bei dieser Gelegenheit auf **Wilhelm Berger** mit allem Nachdruck hingewiesen. Hätten z. B. die Engländer einen derartigen neueren Komponisten aufzuweisen, kennte man ihn in Deutschland überall.

Die Gedenk- und Festsprüche von Brahms gehören zur hohen Schule des A-cappella-Gesangs. Es ist noch nicht recht geglückt, sie im deutschen Musikleben durchzudrücken, was denn doch sehr bedauerlich ist. Freilich, es ist, sowohl für Sänger wie Hörer, eine ziemlich herbe Kunst, in die man sich vertiefen muß, soll sie unmittelbar überzeugen. Bekanntlich fußen sie auf Brahms' Studien der alten Kunst, sind aber stilistisch doch sehr verschieden von ihr. So selbständig die Stimmen gehalten sind, ihre Führung vollzieht sich auf sogar streng harmonischer

Grundlage, und eigentlich birgt jeder Choralsatz Bachs größere Kühnheiten in dieser Hinsicht. Es sind letzte Konsequenzen, die aus dem harmonischen Prinzip gezogen sind, eine Mischung mit dem „linearen“ ist noch nicht eingetreten. Es ist aber ganz außerordentlich, was Brahms an Selbständigkeit der Stimmen auf diesem Weg noch erreicht. Damit ist auch gesagt, daß Brahms die alte Kunst, auch die des 16. Jahrhunderts, wohl mit den Augen der harmonisch geschulten Musik betrachtete, ihm aber der andere Blick noch nicht vergönnt war. Hohe Kunstdenkmäler bleiben diese drei Chöre auf alle Fälle.

Hilfswerk für Musikwissenschaft an der Universität Halle-Wittenberg. Dieses wurde Ende letzten Jahres, und zwar unter dem Protektorat des derzeitigen Rektors und einem Ehrenausschuß bekannter Persönlichkeiten aus dem Hallenser Kunst- und Geistesleben ins Leben gerufen, und zwar „aus Kreisen der jungen Musikwissenschaftler, um von sich aus einmal — auf das Deutsche sei lediglich hingewiesen — durch Veröffentlichung bisher ungedruckter seltener theoretischer und praktischer Werke sowie musikwissenschaftlicher Arbeiten die Musikwissenschaft zu beleben und zu fördern. Dann aber ist auch das Hilfswerk bestrebt, die Arbeitsmöglichkeiten der Musikstudierenden zu erweitern durch Bereicherung der Seminarbibliothek u. a. m. In Musikaufführungen kleineren und größeren Rahmens sollen Kunstwerke vergangener Generationen und Kunstübungen zum Erklingen gebracht werden. Vielleicht gelingt es, durch solche Aufführungen und Wiederbelebungen einige Anregungen in unser heutiges Musikleben zu bringen. Die Kräfte, die dies wollen, müßten aber nicht junge junge strebsame sein, wollten sie sich nur in vergangene Jahrhunderte vergraben! Daß das Ringen und Kämpfen der Moderne in ihnen seinen Widerhall findet, wollen sie dadurch beweisen, daß das Hilfswerk sich für junge und jüngste Musik einsetzt. So wird es möglich sein, das Wechselspiel zwischen Kunst und Kunstwissenschaft zu fördern und anzuregen.“

Der Hilfsbund ist denn auch bereits mit einer künstlerischen Veranstaltung — und zwar in der Aula der Universität — an die Oeffentlichkeit getreten, und zwar mit der nachstehenden Vortragsfolge: 1. Zwei Madrigale von Gesualdo di Venosa (1560—1614) für Gesang und Kammerorchester. 2. Unvollendete Sonate in C-Dur für Klavier von Schubert. 3. Die junge Magd. Sechs Gedichte von G. Trakl, Musik von Hindemith, op. 23 Nr. 2. 4. Sonate für Klavier von Alban Berg (geb. 1885 op. 1. 5. Konzert für 2 Klaviere in C-Dur von I. S. Bach (Bearbeitung von M. Reger).

Man wird es durchaus begrüßen, daß die jungen Musikwissenschaftler gerade an kleineren Universitäten zur Selbsthilfe greifen. Die staatliche Unterstützung ist zur Zeit gering, worunter der weitere Ausbau der Institute sehr leiden dürfte. Auch daß die nötigen Mittel beschafft werden, um Dissertationen von wirklicher Bedeutung — an Derartiges hat man doch wohl bei dem betreffenden Passus besonders zu denken — durch Druck zugänglich zu machen, gehört hierher. Wenn dabei der Mund etwas voll genommen und gleich von Belebung der Musikwissenschaft gesprochen wird, so darf dies bei heutigen jungen Leuten, die mit vielem anderen auch die Bescheidenheit als lästigen Ballast über Bord geworfen haben, nicht allzusehr wundernehmen. Von selbst lernen sie im späteren Leben kennen, daß eine ganze wissenschaftliche Disziplin zu beleben, keine so einfache Sache ist. Indessen gehören alle diese Dinge schließlich intra muros universitatis.

Um die richtige Einstellung zu den künstlerischen Bestrebungen des „Hilfswerkes“ zu gewinnen, hat man sich zu vergegenwärtigen, daß vielleicht selbst das Musikleben einer Stadt wie Halle — von kleineren Universitätsstädten zu schweigen — nicht die Möglichkeiten bietet, um sich in musikalischer Beziehung mit allen Strömungen des musikalischen Lebens auseinander setzen zu können, weshalb es als notwendig angesehen werden kann, daß auch hierin die Musikstudenten zur Selbsthilfe greifen. Es ist nun einzig die Frage, ob eine Verbindung von alt und neu, wie sie in der ersten Veranstaltung zutage tritt, gerade den jungen Studierenden zur Förderung gereicht. Kein Mensch kann von ihnen verlangen, daß sie, wenn überhaupt, dem Musikleben einer Stadt Anregungen geben — die angeführten Worte reden sogar vom Musikleben schlechthin —, wenn diese Arbeit sich nicht als ein innerer Gewinn der Studierenden erweist. Und auf die Beantwortung dieser Frage käme es vor allem an.

Daß die Vortragsfolge eine geradezu erschreckende Stillosigkeit aufweist, müßte eigentlich jedem ohne weiteres auffallen. Alban Bergs op. 1 neben ein Konzert

von Bach zu stellen, mutet wie ein schlechter Aprilscherz an, brüchige und ziemlich impotente, international gezeugte Moderne neben Festgefügtestem, das wir besitzen, das zeigt — nebenbei bemerkt — auch, daß das Musikleben sich sehr besinnen wird, sich Anregungen von Studenten geben zu lassen. Denn Derartiges haben sich bis dahin nicht einmal von allen Göttern guten Geschmacks verlassene moderne Dirigenten geleistet. Dabei ist die Stillosigkeit gar nicht in der Verbindung von alt und neu an sich, sondern in der hanebüchenen Vermengung dieser Gegensätze zu suchen. Ordnet man die Werke gruppenweise in zwei Abteilungen, so fällt das Herumgeschleudertwerden in verschiedensten Jahrhunderten weg.

Nun aber die Frage, ob es für die Entwicklung der jungen Studierenden wirklich von Vorteil ist, wenn sie nichts Eiligeres zu tun wissen, als sich mit den äußersten Spitzen zeitgenössischer Kunstübung zu beschäftigen, und zwar sogar in dem Sinne, daß sie sich für „junge und jüngste Musik e i n s e t z e n", eine Frage von geradezu grundsätzlicher Bedeutung. Wir leben heute wirklich in einer Zeit, in der junge, noch ganz und gar unfertige Leute, die eben erst in eine wissenschaftliche Disziplin wie auch in die Kunst hineingeschaut haben, sich als die eigentlichen Führer, zum wenigsten aber als die belebenden Kräfte vorkommen, ein Zustand, über den das größte Künstlervolk der Welt in sein beberühmtes homerisches Gelächter ausgebrochen wäre. Daß es dahin kommen konnte, liegt vor allem daran, daß die jungen Leute vor der heute herrschenden Generation, also auch ihren Lehrern, im Grunde genommen keinen eigentlichen Respekt haben und ihn — mit allem Nachdruck sei dies gesagt — in der Mehrzahl der Fälle auch nicht zu haben brauchen, weil diese Generation, die selbst keinen festen Grund unter sich fühlt und ihr Versagen im letzten Jahrzehnt reichlich genug dokumentierte, in einer geradezu feigen Art vor der Jugend kapituliert. Wäre es anders, so träte man mit ruhiger Sicherheit vor die jungen Leute und spräche zu ihnen etwa: Ihr gehört also auch zu denen, die den berühmten Anschluß an die „Jetztzeit" nicht schnell genug erreichen können, wollt sogar gleich an der vordersten Spritze stehen, um ja recht den „belebenden" Strahl dirigieren zu können. Wie wär es nun aber, wenn ihr zuerst etwas Ordentliches lerntet, und zwar gerade auch zu dem Zwecke, um solche Kriterien in die Hand zu bekommen, die von keiner Gegenwart abhängig sind? Ich denke, so ungefähr versteht ihr mich, denn sonst wäre überhaupt Hopfen und Malz verloren. Die festen Kriterien könnt ihr nur durch jahrelanges, selbstvergessenes Vertiefen in echteste Kunst erhalten, und ich sage euch, wer sich nicht zum wenigsten in e i n e n großen Meister mit Anspannung aller Kräfte vertieft hat, der bleibt zeitlebens ein Kunstschwätzer und schreibe er die dicksten Bücher über Kunst. Das ist nun einmal so, und ich spreche deshalb so offen zu euch, weil ich euch liebe und diese Liebe sich auf die Hoffnung stützt, daß in euch etwas vorhanden sei, das nach festen Grundlagen strebt. Täusche ich mich aber, so tut mir jedes Wort leid, das ich an euch gewendet habe. Die Rechte der Jugend in allen Ehren, nicht minder aber auch die P f l i c h t e n. Und diese bestehen vor allem darin, daß man sich zuerst zu etwas bildet, bevor man sich mit Führerallüren in der Oeffentlichkeit betätigt. Wodurch haben die Studenten einmal eine bedeutsame Rolle in der Musik gespielt? Dadurch, daß sie produktiv vorgingen, dichteten, komponierten und spielten, was unmittelbar aus ihnen herauswuchs. Sind aber wirklich derart modrige Verwesungsgedichte wie die junge Magd von Trakl eure Heimat? Wenn ja, dann schämt euch bis ins innerste Mark und unterschreibt das vor einigen Jahren oft zu lesende Wort, daß Deutschland auf den Völkerkehrichthaufen gehöre. Und nun genug, ihr jungen Kehrichtwagenführer, hoffentlich sehen wir uns bald wieder in einer reinlicheren Umgebung, dann läßt sich auch über das Protektorat einer in gewisser Beziehung begrüßenswerten Gründung reden. Eigentlich zeugt euer Verhältnis zu uns von einer ganz besondern, nicht sehr delikat zu nennenden Naivität. Ihr wollt uns zur Dekoration, zu Propagandazwecken sowie zur Sanktionierung eurer Bestrebungen benutzen, zu gleicher Zeit laßt ihr aber durchblicken, daß eigentlich wir von euch zu lernen haben, das entscheidende Wort, die Führung euch zukomme und wir so etwas wie alte, verjährte Knaben sind, die in der jüngsten Gegenwart nichts mehr zu bedeuten haben. Da stimmt etwas nicht, und so überlegt euch den Fall denn doch noch einmal, und zwar möglichst zu eurem eigenen inneren Nutzen; dann wollen wir über die Sache nochmals sprechen.

Marteau kontra Andreas Moser. In seinem unlängst erschienenen großen, bedeutsamen Werk „Geschichte des Violinspiels“ hat Prof. Andreas Moser auf S. 465 f. zum Teil abenteuerlich klingende Beschuldigungen gegen den Geiger H. Marteau gerichtet, die dessen Stellung zu Deutschland während des Krieges und nachher betreffen; auch die jetzige violinistische Leistungsfähigkeit Marteaus wird in den Kreis der Erörterungen gezogen. Gegen diese ganze Darstellung, die eine größere Anzahl ohne weiteres nachweisbare Irrtümer enthält, wendet sich in wohlerwogenen Worten Dr. M. Unger im Februarheft der Prager Musikzeitschrift „Der Auftakt“, wobei zugleich der Brief Marteaus an Unger mit den aufklärenden Angaben mitgeteilt wird. Es ist unerklärlich, wie sich Moser, noch dazu in einem wissenschaftlichen Werk, zum Verbreiter von Nachrichten machen kann, die wirklich noch die Logik einer Zeit der Kriegspsychose aufweisen. Allem Anschein nach dürfte auch die Angelegenheit ein gerichtliches Nachspiel haben. Sollte sich Prof. Moser in der genannten Zeitschrift wieder seinerseits gegen Marteau wenden, so werden unsere Leser in Kenntnis gesetzt. Es wäre nun aber wirklich einmal an der Zeit, daß in diesen Fragen zu einer strengen Sachlichkeit zurückgekehrt würde. Heute weiß zugleich jeder Fachmann, der sich gerade auch mit Marteau dem Komponisten beschäftigt hat — es stellt sich nun zu allem auch noch heraus, daß seine Großmutter eine echte Deutsche war —, daß der berühmte Geiger und sehr gediegene Komponist in seiner ganzen Musik durchaus der deutschen Kultur zuzuzählen ist. Hierüber sich Klarheit zu verschaffen, hat niemand mehr Anlaß als ein Geschichtsschreiber, und gerade Moser kämpft in seinem Werk mit Erfolg gegen manche „Fabel“ an. Warum hier nicht, sondern gerade das Gegenteil?

Im Ausland mehren sich aus wirtschaftlichen Gründen die Fälle von Protestbewegungen gegen die deutschen Musiker. Außer den englischen Musikern, die die Einreise ihrer Wiener Kollegen von der Staatsoper verhinderten und dem Verband deutscher Musiker in Teplitz-Schönau, der gegen die Einreise des Münchener Pianisten Schmied-Lindner nach Prag Einspruch erhob, sind es nun auch die Norweger und Schweden, die sich gegen das Wirken von deutschen und österreichischen Musikern in ihren Ländern aussprechen. Der Komponist Christian Sinding hat hiergegen eine Kundgebung in der Presse veröffentlicht. Und in Deutschland macht man tüchtig in Internationale.

Wie aus der Wiener Staatsoper berichtet wird, ist das geplante Gastspiel der Wiener Oper in London, das im Sommer dieses Jahres hätte stattfinden sollen, endgültig als gescheitert zu betrachten.

Bekanntlich wurde von seiten des englischen Landes-Musikerverbandes gegen das Wiener Gastspiel heftig agitiert und die Forderung aufgestellt, den Wiener Künstlern die Einreise nach England zu verweigern. Wohl wollte man den österreichischen Sängern, nicht aber den Musikern die Einreise bewilligen lassen. Auf diese Forderung kann aber die Wiener Staatsoper nicht eingehen, so daß die Tournee nunmehr unterbleiben wird.

Richard Strauß hat auf Einladung der Wiener Philharmoniker eine Fanfare komponiert, die beim Ball der Wiener Philharmoniker am 4. März während des Einzuges der Ehrengäste durch sämtliche Blechbläser des Philharmonischen Orchesters gespielt werden wird.

Die erste Opern-Freilichtbühne in Wien. Der Gründer des Wiener Sinfonieorchesters, Direktor Spöhr, der im Sommer 1923 im Wiener Burggarten mit großem Erfolge Konzerte veranstaltete, plant die Errichtung einer Freilichtbühne im Wiener Burggarten, die der Aufführung klassischer Singspiele dienen soll. Es werden die klassischen Singspiele vom vorigen Jahrhundert bis zur heutigen Zeit gegeben werden, wobei alle Nationen vertreten sein sollen.

Die Freilichtbühne soll 1500 Sitzplätze und rund 1000 Stehplätze umfassen. Die Eintrittspreise werden sich zwischen 10000 und 50000 österreichischen Kronen bewegen.

Die Freilichtbühne soll in den Monaten Juni, Juli und August dieses Jahres zum ersten Male spielen, somit gerade in jener Zeit, da die Theater im allgemeinen gesperrt sind. Die neue Freilichtbühne wird eine Sehenswürdigkeit Wiens und damit zugleich ein Anziehungspunkt für Fremde werden.

Über die erste Sitzung der **Leipziger Ortsgruppe** der Internationalen Musikgesellschaft schreibt unser Mitarbeiter Dr. M. Unger folgendes: „Der Vorstand

lud zum ersten Male zu einer Zusammenkunft ein, um, wie das Einladungsrundschreiben betonte, ihre Stifter, Mitglieder und Freunde zu persönlicher Fühlungnahme zu veranlassen. Der Schriftführer, Herr Dr. A. Aber, hielt eine Ansprache über ‚Weg und Ziel der Internationalen Gesellschaft für neue Musik‘: Ihr Entstehen sei wesentlich darauf zurückzuführen, daß es nach dem Kriege den Musikern an jeder Möglichkeit gefehlt habe, das Kunstschaffen auch anderer Länder kennenzulernen. (Auf die einzelnen Stationen der Entstehung — Salzburger und Londoner Zusammenkünfte — braucht wohl hier nicht näher eingegangen zu werden.) Betreffs des Ausbaues der Vereinigung sei gerade Deutschland noch im Hintertreffen, daher werde nunmehr zur Gründung von Ortsgruppen geschritten oder bereits vorhandene örtliche Verbände für zeitgenössische Tonkunst würden in solche Ortsgruppen umgewandelt. Mit der Bestimmung des Berliner Ortsgruppenstatutes vom 30. Oktober 1923, den einzelnen Ortsgruppen müsse in ihrer Ausgestaltung völlig freie Hand gelassen werden, falle der Vorwurf, daß die Sache eine Parteiangelegenheit internationaler ‚Radikalinskis‘ sei. Überhaupt seien auch in Salzburg keineswegs die radikalen Werke bevorzugt worden, doch müßten natürlich die treibenden vor den ruhenden Kräften den Vorrang haben. Es brauche auch nicht befürchtet zu werden, daß sich die jungen deutschen Komponisten den Radikalismus durch die Kenntnisnahme ausländischer Erzeugnisse aneignen könnten; denn gerade darin seien wir, das hätten die internationalen Musikfeste bewiesen, den anderen ein gewaltiges Stück voraus; die meisten romanischen Komponisten zumal seien geradezu noch als zahm anzusprechen, und es sei vielleicht sogar eine Regeneration der formalen Seite von da aus zu erwarten. Die Internationale Gesellschaft für neue Musik strebe als einziges ausgesprochenes Ziel den geistigen Austausch unter den verschiedenen Völkern mit allen Mitteln an: Mit alljährlichen Musikfesten, durch kostenlose Verleihung von Noten der einzelnen Sektionen, Austausch von Programmen und konzertierenden Künstlern.

Die Gründung der Leipziger Ortsgruppe sei durch finanzielle Unterstützung Leipziger Musikindustrieller und Musikverleger ermöglicht worden. Es seien im ganzen jährlich sechs Kammerkonzerte und voraussichtlich ein Gewandhauskonzert vorgesehen, für den Rest dieses Konzertwinters noch drei Kammerkonzerte und voraussichtlich ein Gewandhauskonzert. Für das erste Kammerkonzert sei Schoecks „Elegie“ vorgesehen, für die zwei weiteren: Werke von Hindemith, Jarnach, Goossens u. a. Das Programm des Orchesterkonzertes bleibe dem Gutdünken Wilhelm Furtwänglers (der bekanntlich Vorsitzender der Ortsgruppe ist) vorbehalten.

Sehr erfrischend wirkte nach diesen Ausführungen das, was Furtwängler im Anschluß daran selbst noch vorbrachte. Er stellte sich auch in den beiden wesentlichsten Punkten — und das erregte eine gewisse Heiterkeit — in Gegensatz zum Vorredner. Vor allem betonte er, daß es ihm hauptsächlich um die Wiedergabe deutscher Musik zu tun sei, und zwar solcher, die uns wirklich etwas angehe, und diese Musik verstünde er nicht als etwas überhaupt Neues, sondern im Zusammenhange mit aller bisherigen Musikentwicklung. Sodann sei das Orchesterkonzert noch durchaus keine ausgemachte Sache, sondern läge noch vollkommen im Ungewissen.“

Dem Bericht haben wir wenig hinzuzufügen. Man sieht aus ihm, wie unnötig die Ortsgruppe eigentlich ist, denn um Werke wie die von den genannten Komponisten aufzuführen, bedarf es internationaler Vereinigungen ganz und gar nicht, wie es gerade dem Vorsitzenden bei dem internationalen Programm nicht recht wohl zu sein scheint. Nochmals betonen wir, daß zur Aufführung wichtiger ausländischer Werke das deutsche Musikleben alle Mittel zur Verfügung stehen hat. Gerade ein Werk, wie des Schweizers Schoeck „Elegie“, gehört durchaus der deutschen Musik an. Im übrigen können wir sagen, daß der Artikel im letzten Heft ein ganz außerordentlich starkes, zustimmendes Echo erfahren hat. Vielleicht kommen wir auf einige Zuschriften noch näher zu sprechen.

Von Paul **Hindemith** konnte man in Leipzig die Streichquartette op. 16 in C-Dur — Gewandhaus-Kammermusik — und op. 32 — Amar-Quartett — hören, mit dem Resultat, daß der frühere Hindemith den jetzigen in jeder Beziehung, vor allem aber an Ernst und künstlerischer Eindruckskraft, bei weitem übertrifft. Das frühere Quartett, das zudem noch so ziemlich auf tonalem Boden steht, weist vor allem auch einen innerlich glaubhaften, langsamen Satz auf, wie sich denn am

schnellsten auf dem rein seelischen Gebiet gezeigt hat, daß Hindemith bereits zur Entgleisung gekommen ist, es sei denn, man erlebe baldigst eine ganz gehörige Selbstbesinnung. Recht wahrscheinlich ist aber gerade der frivole, nichts ernstnehmende Hindemith der eigentliche, wenn, wie nochmals betont, gerade frühere Werke auch noch auf ein anderes Innere schließen ließen. Op. 16 macht in seinen beiden ersten Sätzen einen sogar stark leidenden Eindruck; es stellt kleine Sekunden, weiterhin aber überhaupt die Chromatik, und zwar auf höchst plastische, ganz unregersche Art, in den Vordergrund, und zwar derart prinzipiell, daß an bestimmten künstlerischen Absichten des Komponisten kaum zu zweifeln ist. Sicher, das Ganze klingt oft wirklich recht katzenjämmerlich und weinerlich, aber man hat zugleich das Gefühl des Ernstes. Diesen vermißt man in dem neuesten, noch nicht veröffentlichten Quartett außer etwa dem ersten Satz, der mit burschikoser Frische ein charakteristisches, bizarr-übermütiges, dabei aber ganz wohlgebildetes Thema kontrapunktisch durchführt, gänzlich. Der langsame, mit ebenso albernen wie unausstehlichen Dissonanzen arbeitende Satz ist vollste Bankerotterklärung hinsichtlich wirklichen Gefühlslebens, der kleine Marsch ist schlechter Strawinsky, der Schluß-Passacaglia merkt man bereits die mangelnde Kraft zu plastischer Gestaltung an. Je nun, der Weg zum Talent ist schneller getan als der zum Genie, selbst wenn man eine „geniale Veranlagung“ zu vergeben hat. Man vergleiche hierüber unsern Artikel „Das Problem der künstlerischen Genialität“ in den beiden ersten Heften des 89. Jahrgangs. Das eminent spielende Amar-Quartett trug als Hauptwerk des Abends Schönbergs 50 Minuten dauerndes Quartett op. 7 in D-Moll vor, das der mittleren Periode des Komponisten entstammt, bereits zu letzten Konsequenzen in der Ausnützung streng motivischer Arbeit gelangt und sich schon längere Zeit, einige Stellen abgerechnet, organisch in die Entwicklung einer noch bodenständigen modernen Musik gefügt hat, zur Zeit seines ersten Erscheinens aber als unverständlich zurückgewiesen worden war (Dresdner Tonkünstlerfest 1908). Aus diesem Werk spricht etwa ein priesterlicher Ernst, und vielleicht gibt es sich sogar, daß ich von ihm einmal eine thematisch-motivische Analyse, wenigstens teilweise, gebe. Im übrigen sei auf unsern Schönberg-Artikel verwiesen.

Notizen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Die Abenteuer des Casanova“, Oper in vier Bildern von Volkmar Andreae (Dresdener Staatsoper).

„Die Judastragödie“, Oper von Egon Friedell (Städt. Bühnen Rostock).

„Intermezzo“, Oper von Richard Strauß (Wien).

„Hermione“, Oper von Rossini, Neubearbeitung von Wilhelm Kleefeld (Prag).

„Die Sklavin aus Rhodus“ Lustspiel von Roda Roda und Gustav Meyrink, Musik von Eugen d'Albert (Theatre Guild, Neuyork).

KONZERTWERKE

Zehnte Sinfonie, nachgelassenes Werk von Gustav Mahler (Wien 18. Mai).

Zweite Sinfonie von Eduard Erdmann (Schulz-Dornburg, Berlin).

Klavierkonzert v. Emil Bohnke (ebenda).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Der Schelm von Bergen“, heitere Oper von Erich Hesse (Königsberg).

Das Werk des 23jährigen, im Kriege gefallenen Komponisten, fand, uns zugegangenen Berichten zufolge, eine begeisterte Aufnahme und hält allem nach auch einer ernsthaften Kritik stand.

Müller-Blattau schreibt u. a.: Das Band der Handlung ist leicht gefügt, um so fester das musikalische. Wie die musikalische Stimmung der großen Szenen ausklingt, durch neue minder wichtige aufgenommen und in einen neuen Handlungshöhepunkt hineingefügt wird, das ist mit einer bewundernswert feinen Musikalität, die sich auf wirkliches Können stützt, und sicherem Bühneninstinkt gemacht. Vielleicht ist dies das Genialste an dem ganzen Werk, dieses ständige Strömen der Musik, dem man sich in tiefinnerer Freude willig hingibt. Hier zeigt sich im besonderen, was wir von dem jungen Manne, der nach diesem Werke (und seinem übrigen Schaffen: Lieder, eine Ouvertüre „Patria“) ein feiner und bedeutender Geist gewesen sein muß, noch hätten erwarten dürfen, wenn ihn der Tod nicht so früh geknickt hätte!

„Irrelohe“, Oper von Franz Schreker (Köln, 22. Februar).

„Das verfehmte Lachen“. Ein höfisches Spiel in drei Aufzügen von Fritz Cortolezis (Rostocker Stadttheater, 28. Januar).

„Hassan der Schwärmer“, Oper von Wilhelm Kienzl (Wiener Volksoper).

„Liebe, dumme Liebe“, Singspiel von Karl August Appelt (Warnsdorf in Böhmen).

KONZERTWERKE

„Briefe zweier Liebenden" von W. Rinkens (Bühnenvolksbund Plauen).

Capriccio für Klavier, op. 90, von Walter Niemann (Fritz Weitzmann in Leipzig).

„Bethanien", geistliche Kantate von Adolf Prümers (Evang. Hauptkirche, Herne i. W., 10. Februar).

„Media vita", Messe von Felix Knubben (Aachen).

„Te Deum", für Männerchor, Knabenchor, Soli, Orchester und Orgel von Otto Kreis (Berner Männerchor, 17. Februar).

„Lieder der Sehnsucht" von Alexander Maria Schnabel (Frau Jolan Helfferich-Kalusay. Berlin, 20. Februar).

„Parzengesang" von Robert Kahn (Sinfoniekonzert des Dresdener Sinfonie-Orchesters).

„Der gefesselte Strom", für Männerchor und Klavier von Adolf Leßle (Lehrervereinskonzert in Stettin).

Chinesische Ouvertüre aus der Pantomime „Pikoki" von Jaap Kool (Berlin, Philharmonie [Kleiber], 1. Februar).

„Die Arbeit", Sinfonie von Jaap Kool (ebenda).

„Im Gebirge", Orchestersuite von W. Stockhoff (Frankfurt, Museumskonzert).

„Sinfonie für zwei Klaviere" von Hermann Zilcher (Der Komponist und Josef Pembaur; München, 8. Februar).

„Hymnus" für gemischten Chor und Orchester von Ernst H. Seyffardt (Krefeld, unter Leitung des Komponisten).

Streichquartett Nr. 1 von Joh. Weyrauch (Geraer Streichquartett, Gera, 17. Februar).

Streichquartett Nr. 3 von Waldemar von Baußnern (Havemann-Quartett. Berlin, 28. Februar).

Klopstock-Kantate von W. v. Baußnern (Berlin, 7. März).

Sinfonie in D-Dur von Heinrich Grimm (Wilhelmshaven).

Fünfte Sinfonie „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod", von Waldemar von Baußnern (Musikalische Akademie München).

Streichquartett von E. Moritz (Hamburger Streichquartett Borwitzky-Barth).

D-Moll-Sinfonie von Paul Bechert (3. Volkssinfoniekonzert des R. Wagnervereins in Plauen).

AUS KONZERT UND OPER

Die Stadt München hat sich bereit erklärt, ein Viertel des Fehlbetrages der bayrischen Staatstheater zu übernehmen, unter der Bedingung, daß ihr das Recht eingeräumt wird, in besonders wichtigen Verwaltungsangelegenheiten gehört zu werden und auch ihrerseits Besprechungen mit den Theaterleitungen anzuregen.

Gera. Am 17. Februar brachte das Geraer Streichquartett (Blümler, Rosen, Steiner, Kayl) das Streichquartett von Joh. Weyrauch, der unsern Lesern durch einige Klavierstücke, die in Nr. 15/16 des vorigen Jahrgangs unserer Zeitschrift erschienen sind, kein Unbekannter ist, zur Uraufführung.

Die Uraufführung von Gustav Mahlers nachgelassener zehnter Sinfonie wurde von der Direktion der Wiener Staatsoper auf den 18. Mai, den Todestag des Komponisten, festgesetzt. Die Aufführung wird im Rahmen einer Festveranstaltung vor sich gehen.

Die Wiener Staatsoper brachte am 2. März, aus Anlaß des 100. Geburtstages Smetanas, seine Oper „Dalibor" zur Aufführung.

Der „Österreichische Autoren-Verband" wird in seinem Konzert am 18. März das verschollen gewesene Klavier-Konzert von Clara Wieck, dessen Partitur erst aus den Stimmen rekonstruiert worden ist, zur Aufführung bringen.

Die Meininger Landeskapelle, welche unter Leitung von Kapellmeister P. Schmitz eine außerordentlich rege Tätigkeit entfaltet, wird am 7. März die tragische Sinfonie von Dr. Rudolf Bergh — dem Direktor des dänischen Staatskonservatoriums — zur Erstaufführung in Deutschland bringen. Dr. Bergh, der fast zwei Jahrzehnte in Deutschland gelebt hat, widmete das Werk dem Andenken Josef Joachims.

In Kopenhagen wurde die Sinfonie von Nielsen im vorigen Herbst mit großem Beifall zur Uraufführung gebracht.

Hagen. Das Hagener Konzertleben hatte bis Weihnachten einen erfreulichen Aufschwung genommen. Die von dem Städt. Musikdirektor Hans Weisbach veranstalteten Sinfoniekonzerte litten häufig unter dem schlechten Besuch, so daß infolge des leeren Saales Beethovens V. — von Hans Weisbach mit dämonischer Wucht gezeichnet — akustisch katastrophal wirkte. Die Stadt muß hier unbedingt für Abhilfe sorgen. Wunderbar brachte er uns Bruckners dritte Sinfonie. Dramatisches Feuer und beschauliches Dasein führten uns in eine andere Welt. Breitspurigkeiten und Sequenzen belebte er durch Treiben im Tempo. Von den Neueren kam Butting mit seiner Trauermusik zu Wort. Die Zuhörer wußten nicht viel damit anzufangen und der spärliche Beifall galt lediglich dem Dirigenten. In Günther Ramin und Hans Bachem lernten wir Organisten von überragender Bedeutung kennen. Anton Schoenmaker, ein alter Hagener, eroberte sich mit Beethovens Violinkonzert die Herzen der Zuhörer. Der Hagener Willi Jinkertz brachte Schuberts Wandererfantasie — leider in Lisztscher Bearbeitung — bewundernswert war seine Technik, sein Spiel war unpersönlich, ohne Temperament. Für den erkrankten Edwin Fischer stellte sich der junge Hans Jolles vor, ein feiner Musiker mit sauberer Technik und modulationsfähigem Anschlag. Die von Heinz Schüngeler veranstalteten Kammermusikabende erfreuen sich des regen Zuspruchs. Der Städt. Kapellmeister Hans Pelz hat sich zu seinen Philharmonischen Konzerten ein ständiges Publikum erzogen. Hans Gärtner

Trio-Vereinigung Osnabrück (Graf H. v. Wesdehlen, Max Menge, Fritz Deinhard) bereichert das Musikleben der niedersächsischen Bischofstadt an qualitativen Kammermusikabenden sehr erfreulich. Das erste Konzert brachte die 3 Brahms' Trios,

am zweiten Abend hörte man Reger und Pfitzner. In Bremen wurde das Trio aus Anlaß eines Brahms-Abends außergewöhnlich begeistert gefeiert. Am 20. Februar standen Schumann, Dvořak und Reutter, op. 10, das in Donaueschingen mit Graf Wesdehlen am Klavier seine Uraufführung erlebte, auf dem Programm. Anfang März ist diese aufsteigende Künstlergruppe für Hamburg, Berlin, Hagen und Köln verpflichtet.

Das verfehmte Lachen.

Ein höfisches Spiel in 3 Aufzügen von Beatrice Dovsky. Musik von Fritz Cortolezis. Uraufführung am 28. Januar 1924 im Rostocker Stadttheater.

In der Idee des Buches steht die frische Natur gegen künstliche Menschengesetze. Die muntere Gemahlin des mit besonderer Absicht bigott erzogenen und im übrigen auch reichlich trottelhaften Dänenprinzen (später Christian VI.) verbringt gegen das Gebot ihres Eheherrn die Silvesternacht nicht in frommer Andacht, sondern lacht in der lustigen Gesellschaft eines jungen Kapellmeisters und seiner Geliebten laut und herzlich durch das öde Schloß, lacht so erfrischend, daß ihr Mann, der das Lachen als höllische Erfindung verboten hat, entzückt und befreit dieser Stimme nachspürt; auf diese Weise finden sich die Gatten, die sich bisher fremd waren. — Bunte Bühnenbilder sorgen für das Auge. Die Szene ist dreigeteilt: im ersten Akt von links nach rechts, im letzten von unten nach oben. — Die Fabel ist für drei Akte etwas dürftig, der Humor bisweilen künstlich und daher nicht innerlich beglückend. Das schadet der Musik, die in allen Fällen mehr ästhetisch klug ist, als daß sie aus einem unmittelbaren Gefühle zu quellen scheint, womit nicht gesagt ist, daß das Gefühl dem Komponisten mangelt, sondern nur, daß es ihm bei der Arbeit von ästhetischen Erwägungen überdeckt wurde. Die Musik hat in anderer Beziehung ihre Bedeutung: Sie läßt den Sänger wieder zu Worte kommen. Sie stellt das Gefühl (zumeist wenigstens) bereits in der melodiös geschwungenen Gesangslinie dar, während das kammermusikalisch behandelte, aber moderne Farben nutzende Orchester sich nicht in billigen „Illustrationen" ergeht, sondern mit seinen überall klar daliegenden Mitteln eine geistige Be- und Durchleuchtung übernimmt. Daß Cortolezis ein wenig altertümelt, indem er das bei unsern modernen Aufführungen alter Musik doch nur behelfsmäßige Klavier dem Orchester einfügt, ohne ihm farbige Reize abzugewinnen, ist allenfalls eine unbegründete stilistische Konzession. Aber diese Oper ist ein erfreuliches Zeichen insofern, als sie, wie schon andere, gegen eine von Wagners irrenden Nachtretern ganz einseitig vertretene Meinung eine andere Opernmöglichkeit wieder in Erinnerung bringt, womit uns unter Umständen sehr gedient wäre. — Die Aufführung im Rostocker Stadttheater (einmal vom Komponisten selbst dirigiert) war in jeder Hinsicht ausgezeichnet und gab ein schönes Zeugnis von der Arbeitslust der Bühne. Fritz Specht

Domenico Monleone, Il Mistero (Das Passionsspiel)

Deutsche Uraufführung im Erfurter Stadttheater.

Von dem jungen Italiener Monleone ist bei Riemann nachzulesen, daß er zuerst mit einer „Cavalleria rusticana" herausgekommen ist. Man soll aus einem Operntitel nicht zu kühne Schlüsse auf das Werk selbst ziehen. Aber auch der musikalische Einakter, der in Italien schon mehrfach über die Bühnen gegangen ist, gehört dem wildesten verismo an. Der Text stammt von Giovanni Verga: In einem sizilianischen Dorfe soll ein Passionsspiel aufgeführt werden. Aber die Darstellerin der immaculata Maria gehört bereits einem Manne an, dem typischen brutalen Tenor. Kurz vor der Aufführung bricht sie in der Erkenntnis ihrer Schuld zusammen, und ihr eigener Vater erschlägt den Liebhaber mit dem Beil. — Zu drei Vierteln ist die Oper peinlich genaue Umweltschilderung, wie wir sie etwa aus dem „Schmuck der Madonna" kennen. Daneben tauchen andere Reminiszenzen auf (Bajazzo, Cavalleria). Dabei scheint der Komponist die Begabung zu besitzen, über den Verismus hinauszugelangen. Hoffentlich findet er nicht nur den passenden Textdichter dafür, sondern auch für die deutsche Ausgabe der Oper einen besseren Übersetzer als Dr. H. Jülg, der die vorliegende Arbeit etwas zopfig geleistet hat. So bleibt erfreulicherweise das Musikalische der beste Teil der Oper. Monleone gehört zur gemäßigten Moderne. Die Partitur zeigt stärkste musikalische Begabung in der Kontrapunktik. Der breite Fluß der Melodien, die vom Orchester sicher getragene Linie der Solostimme läßt den Italiener erkennen, das schwelgerische Ausruhen auf der Melodie den Tondichter von gestern (vielleicht lernen wir wieder um). Den satten Lyrismen der Komposition kommt die starke Verwendung des Chores entgegen. Die dramatisch glänzend herausgearbeiteten Steigerungen des Dialogs sind von gedrängter Kraft. — Die Aufführung unter Kapellmeister G. Großmann zeigte die Erfurter Oper auf ansehnlicher Höhe. Dem Chor hätte man bisweilen etwas mehr Fülle gewünscht, aber das sind Unvermeidlichkeiten der Provinzbühne. Unter den Solisten fesselte Gertrud Clahes als Trägerin der Hauptrolle mit ihrer starken künstlerischen Ausdruckskraft. Das Publikum war begeistert bei der Sache und bereitete dem anwesenden jungen Komponisten Huldigungen. — Der Oper ging eine Aufführung von Busonis Arlecchino voraus. Großmann fand auch, vom Spielleiter Schubert trefflich unterstützt, den rechten Stil für diese groteske Verulkung unserer Opernkultur. Vielleicht könnte man sich über die Tatsache wundern, daß das Publikum — wenigstens das der Erstaufführung — diese Oper, die nur vom klügelnden Verstand geschrieben wurde, und zwar unter äußerst feindseliger Einstellung gegen alle Gemütswerte, immerhin mit einiger Wärme aufnahm. Aber die literarisch interessierten Hörer einer Erstaufführung wollen sich dem „Neuen" gegenüber nicht blamieren. Und bei den beiden noch folgenden Auf-

führungen wich die Begeisterung schnell dem Gefühl der Befremdung. Dr. Becker

Leipzig. Mit einer Neueinstudierung von Fra Diavolo führte sich der neue Spielleiter der Leipziger Oper, Operndirektor W. Brügmann, der an Stelle des auf seine Wahl nachträglich verzichtenden Ehrhardt — die näheren Umstände sind höchst gleichgültig — gewählt worden war, beim hiesigen Publikum ein. Es ergab sich die wohltuende Gewißheit, daß der neue Mann mit den Traditionen der älteren Spieloper vertraut ist, in die er keine unpassende moderne Züge hineinträgt, und infolgedessen auch nichts mit „Stilbühne" zu tun haben will, wie denn überhaupt nach den paar Jahren allgemeiner szenischer Herumjongliererei das meiste wieder ins gleiche stellt. Brügmann geht glücklicherweise auch so weit, daß er dem Humor des Gaunerpaars volles Recht einräumt; gerade dieses (Herr Soomer und Zimmermann, ein famoser Tenorbuffo) gehörte zum besten der darstellerischen Leistungen. Die Bühnenbilder schwelgten in opernhafter Farbenpracht und phantasieergötzender Mannigfaltigkeit; zu einigen Ausständen gäbe das des letzten Aktes Anlaß — zu komplizierter Vordergrund —, andererseits war die Lösung von Diavolos Entwischen und sein Sprung von einer hohen Brücke in die Tiefe geistreich opernhaft und überraschend. G. Brecher leitete die Aufführung im musikalischen Teil, sehr sauber zwar, öfters aber mit jenen eigenmächtigen, unnatürlichen Tempi, die schon bei „Carmen" zu konstatieren waren. Der gröbste Verstoß bezieht sich auf das originelle Couplet des englischen Lords und seiner Pamella. Es wird im Original Allegro herausgestoßen und hat dann eine köstliche Wirkung. Der Lord wehrt sich nämlich dagegen, daß ihm Hörner aufgesetzt werden, und das bringt ihn nach Aubers richtiger Ansicht selbst um seine englische Gemütsruhe. Brecher gibt das Stück in gemütlichem Moderatozeitmaß, was geistig und musikalisch falsch ist, und eben zeigt, daß es heutigen Kapellmeistern nicht im mindesten darauf ankommt, gegen klarste Vorschriften geistvoller Komponisten zu verstoßen. Wie man übrigens hört, fanden für dieses unschuldige Operchen ein

halbes Dutzend Orchesterproben

statt, was sich denn doch eher wie ein Witz als irgendwie ernsthaft anhört. Es heißt dies eine falsche Sorgfalt an eine falsche Sache wenden, denn eine derartige Oper kann man, steht ein gutes Orchester zur Verfügung, mit ganz wenig Spezialproben blitzsauber herausbringen, wobei obendrein die Wirkung nicht durch falsche Tempi zerstört zu werden braucht. Ein Witzbold berechnete denn auch, daß unter solchen Umständen z. B. für die „Zauberflöte" mindestens 36 Orchesterproben sich notwendig machten. Was vielleicht auch der Grund ist, warum bis dahin nur französischen „Spielopern" (Carmen, Hoffmanns Erzählungen und nunmehr Fra Diavolo) die Sorgfalt Brecherscher Neueinstudierungen zuteil wurde. A. H.

Leipzig. Eine neue Fassung von Goethes Ganymed hörte man im Winterkonzert des „Paulus" (Dirigent: Prof. F. Brandes), und zwar für Männerchor, Klavier (resp. Orchester) und Solo von Ernst Reinstein. Es dürfte wohl zum ersten Male der Fall sein, daß dieses berühmte Gedicht einem Männerchor in den Mund gelegt wird. In der Art aber, wie der Komponist — er ist unsern Lesern durch eine frühere Musikbeilage bekannt — dasselbe auffaßt, als eine Art in Sehnsucht getauchte Frühlingshymne, läßt sich so sehr viel nicht dagegen einwenden. Das schön klingende und gut gesetzte Werk ist von Anfang bis Ende in einem, und zwar langsamem Zeitmaß gehalten, eigentliche Steigerungen finden nicht statt, das ekstatische Moment, das bereits Schubert wenigstens für den Schlußteil herausspürte — H. Wolf ist wieder zur „bürgerlichen" Auffassung zurückgekehrt — ist ganz außer Acht gelassen. Das geschieht aber, wie bereits angedeutet, in aller Ehrlichkeit, und es dürften, beim heutigen geistigen Schneckentempo, wohl noch etwa hundert Jahre vergehen, bis man es als selbstverständlich finden wird, daß das eigentlich Geniale einer genialen Vokalkomposition in der Auffassung eines Komponisten seinem Vorwurf gegenüber besteht, wobei als selbstverständlich angenommen wird, daß der betreffende Komponist auch über das nötige Künstlertum verfügt, um dieser seiner Auffassung zum Ausdruck zu verhelfen. Die „Pauliner" hielten sich recht brav, doch ging das Werk eigentlich über ihre Kräfte. Erfreulich war es, wieder einmal den Tenoristen Pinks, und zwar gerade im Vollbesitz seiner Mittel, zu hören. Da er bedeutend über 100 Semester — Lebenssemester natürlich — hinter sich haben dürfte, so will das etwas heißen. Hingegen hat der Instrumentalsolist Günther Hohmann-Erfurt zu der eigentlichen Klavierkunst noch keine Beziehungen angeknüpft. A. H.

Leipzig. Von dem Konzert des Leipziger Pianisten Hans Beltz ist rühmend hervorzuheben, daß der junge Künstler die selten gehörte große D-Moll-Sonate Webers in seine Vortragsfolge einreihte und sie mit angenehmer Klarheit und sichtlichem Schwung zu Gehör brachte. Überhaupt war ein Streben des Künstlers nach Klarheit in der Darstellung der vorzutragenden Werke offenkundig, und wenn es ihm gelingt, sich seelisch noch mehr in die Kompositionen zu vertiefen, kann man bedeutende Hoffnungen auf seine künstlerische Weiterentwicklung setzen. Ausgestattet mit einer sicheren, glänzenden Technik, der man gelegentlich allerdings noch einen weicheren, modulationsfähigeren Anschlag wünschen könnte, gestaltete er besonders den Vortrag der achten Sonate des eigenwilligen Skrjabin und des Capriccios op. 90 von Niemann genußreich. Für die As-Dur-Polonäse Chopins fehlt ihm allerdings die schwungvolle Kraft zum Schluß. C. E.

Wilhelm Jondorf aus Nürnberg konzertierte und rezitierte jüngst im Festsaale des Leipziger Rathauses. Alles, was er bot, war eigenes Gewächs, sogar die flott gezeichnete Umrahmung des Programms und die Illustrationen zu seinen vor dem Saaleingang feilgebotenen Lautenliedern. Die Vorlesungen aus seinem „Buch der Nacht" und aus seinen „Heiteren Stunden" brachten eine große An-

zahl anspruchsloser, aber freundlich aufgenommener Gedichte. Dazwischen ertönten selbstgedichtete, selbstkomponierte, selbstgesungene, auf der Laute selbst begleitete Lieder. Alle diese selbstgeschaffenen Werke sind im Selbstverlag erschienen.

Bei der fast beängstigenden Vielseitigkeit Jondorfs konnte man kaum künstlerisch durchgebildete Leistungen erwarten. Das bestätigte sich hauptsächlich beim Singen und Rezitieren. Als Komponist des Lautensatzes stellt sich J. des öfteren auf gespannten Fuß mit den Regeln der Harmonielehre. Die kaum bestreitbare Vielseitigkeit seiner Veranlagung läßt indessen erhoffen, daß er sich nach ernsten Studien zu einem sehr brauchbaren Interpreten seiner Werke auswachsen wird. Sprech- und Gesangsübungen werden ihn zunächst beschäftigen müssen. Seine Technik des Lautenspiels weist auf eine besondere Begabung für dieses Instrument hin. Wir wünschen ihm die notwendige Ausdauer bei seinen künftigen Studien und die besten, dadurch garantierten Erfolge.

Theodor Salzmann

Dresden.

In einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle vermittelte uns Fritz Busch die Bekanntschaft mit Heinrich Kaminskis Concerto grosso, das sein Schöpfer am vorjährigen Tonkünstlerfest in Kassel selber uraufgeführt hatte. Das dreisätzige Werk fand, wie es in seinem Wesen begründet liegt, eine geteilte Aufnahme. Beifall auf der einen Seite, wohl auch der Aufführung geltend, Zischen auf der anderen Seite. Letzteres zum Teil der ausgesprochenen Annahme entspringend, daß Kaminski Jude sei, was ein Blick in das Programmbuch natürlich als Irrtum erkennen ließ; denn der Vater des Komponisten war ein altkatholischer Pfarrer in Thiengen bei Waldshut im Badischen Schwarzwald. Und was hier gleich noch Erwähnung finden möge, Kaminski besuchte die Gymnasien in Konstanz und Bonn und wurde als Heidelberger Student Schüler von Wolfrum, um dann noch bei Wilhelm Klatte, Hugo Kaun und Paul Juon in Berlin sich in der Musik weiter zu bilden. Jetzt lebt er in Ried bei Benediktbeuren im Isartal. Sein „Modernismus" ist also a priori zum mindesten ein begrenzter, kein exzessionistischer! Das zeigte auch das in Rede stehende Werk. In ihm schwebt ihm etwa vor, das alte Concerto grosso in neuem Gewand und neuer Fassung wieder aufleben zu lassen. Im „Anbruch" stand zu lesen, daß es sich hier „um ein in Form und Stil aus den letzten Konsequenzen des Polyphons sich ergebendes Werk handle". „Concerto grosso" sei es benannt worden, weil die Polyphonie hier ganz im ursprünglichen Sinne einer „singenden Gemeinschaft von Instrumenten" aufgefaßt sei. Also man kann u. a. an die Canzoni e Sonate der beiden Gabrieli zurückdenken. Kaminski geht nun auch, wie die ganze Richtung, die er einschlägt, vom Klanglichen als dem Primären aus, vom Gegenspiel der Klanggruppen, in diesem Falle zweier Orchester, zweier Konzertinos (Streichtrios), zu denen als dritter Faktor sich das ganz selbständig, also nicht als Continuo behandelte Klavier gesellt. Auch pflegt er als Adept der vermeintlich „neuen Musik" die lineare Struktur, die natürlich oft den Gesamteindruck zerfasern und tote Punkte entstehen läßt. Indessen so ganz gibt er sich diesem Klangmusizieren wiederum auch nicht zu eigen. Ein offenbares Gefühl für das Kultisch-Religiöse führt ihn dabei in die Regionen des Mystischen einer- wie des Ekstatischen andererseits und treibt ihn zu einer kosmischen Einstellung, die den Halt an festen Formen (Thematik, Fugenform usw.) bedingt. Und so kommt eine Zweispältigkeit in das Ganze, die dieses als solches unbefriedigend wirken läßt*). Daher auch der geteilte Eindruck in der Presse erklärlich, vom Publikum ganz zu schweigen. Wie weit die positiv gestaltende Kraft und das, was man Erfindung nennt, bei Kaminski reichen, bleibt die offene Frage; er ist 1886 geboren, also über die erste Jugend hinaus. — Busch ließ auf diese Neuheit als weitere das Glasounowsche Violinkonzert folgen, das man hier noch nicht kannte, das aber recht äußerlich erschien. Mag sein, daß es „russischer" gespielt werden muß, um die Süßigkeit der Kantabilität schmissiger und die Rhythmik kosakischer wirken zu lassen, als es Max Strub kann, der im übrigen aber tonlich und technisch befriedigte. Übrigens bekommt dieser bisherige erste Konzertmeister unserer Staatskapelle in dem Holländer Jan Dahmen einen neuen Konzertmeister beigeordnet. Dahmen hat einen größeren Ton und dünkt mich auch mehr musikalisches Temperament, wie er neuerdings (in seinen Sonaten-Abenden mit dem jungen Russen Issai Dobrowen) bewies. Dahmen war früher erster Konzertmeister des hiesigen Philharmonischen Orchesters, das jetzt in schwerem Kampf um seine Existenz steht. O. S.

Der neue Tenor der Berliner Staatsoper Björn Talén trat in Dresden im Rahmen eines dreimaligen Gastspiels auf: als Turridu und Canio sowie als Don José und Radames. Dabei entpuppte er sich als der typische italienische Tenor von der Art Pattieras, der ihm an schönem Stimmklang überlegen ist, in der Ausgeglichenheit des Ansatzes der Stimme aber nicht gleichkommt. Jener hat in einer längeren Bühnenlaufbahn in Dresden sich freilich auch schon ein höheres Maß von Kultur und Geschmack angeeignet, während sein jüngerer Kollege noch ganz im Forte- und Fortissimo-Singen steht, wenn anders er als Gast nicht glaubte nur durch Stimmstärke blenden zu müssen. Jedenfalls bedeutet der junge Norweger, der den Sprung vom Gardeoffizier seines Vaterlandes zum Bühnenstern wagte, für die Berliner Oper einen großen Gewinn. Hoffnungen auf sein künstlerisches Ausreifen dürfte jedenfalls die innere Einstellung zu den Rollen, die er gab, erwecken. Die Kunst der Verteilung von Licht und Schatten, das Maßhalten, wo nötig, muß ihn die Erfahrung und der Geschmack lehren. Immerhin gibt es zu denken, daß in dieser Zeit des Rückganges der Gesangskunst immer noch Italien das

*) Es bestätigt dies den Eindruck, den auch wir anläßlich der Aufführung am Tonkünstlerfest hatten. Die Schriftleitung

Land ist, in dem die Erinnerung an den richtigen, kopfig gehobenen Ansatz als Grundlage des Einregister-Gesanges lebendig ist; denn dort, in Mailand und Neapel, erhielt Talén seine Ausbildung. O. S.

Im Ballett der Wiener Staatsoper wird gegenwärtig die Pantomime „Don Juan" von Chr. W. Gluck für eine Aufführung im Redoutensaal einstudiert.

Diese klassische Pantomime von Gluck aus dem Jahre 1760, deren Musik in Glucks späteren Opern wieder verwendet ist, wurde in Wien seit den Aufführungen im Alt-Wiener Kärntnertor-Theater in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts nicht mehr gegeben.

Das Orchester des Leipziger Konservatoriums brachte unter Leitung von Davissohn Gräners Sinfonietta, Schönbergs „Verklärte Nacht" und die Serenade von B. Sekles für 11 Instrumente zur Aufführung. Es ist aller Anerkennung wert, wenn ein derartiges Orchester diese teilweise sehr schwierigen Werke bewältigt. Der Geiger Davissohn gilt denn auch gerade als sehr guter Orchesterdisziplinator und -leiter.

Die Grazer Oper soll wegen der schlechten finanziellen Lage mit Schluß dieses Spieljahres aufgelöst werden; dem gesamten Personal ist bereits gekündigt worden. Bei der Stadtvertretung von Graz schweben aber derzeit Verhandlungen, die Grazer städtischen Bühnen wieder in eigene Regie zu übernehmen.

In Hamburg hat sich eine Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik gebildet, die einen Zyklus von Kammermusikabenden unter dem Titel: „Mittelalterliche und zeitgenössische Musik im Kammerstil" veranstaltet. Die musikalische Leitung des ganzen Zyklus hat Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg, die einführenden Vorträge werden außer von Schulz-Dornburg von Professor Gurlitt, Freiburg, und Dr. Müller-Blattau, Königsberg, gehalten. In den Kammermusikabenden wirken eine große Anzahl Hamburger und auswärtiger Künstler mit. Zu der Musik des Mittelalters hat außer Hamburger Knabenchören die berühmte Chorvereinigung der Benediktinermönche aus Kloster Beuren ihre Zusage gegeben.

Rudolf Schulz-Dornburg wird in diesem Konzertwinter an Uraufführungen dirigieren in Berlin (später Bochum) die zweite Sinfonie von Eduard Erdmann und das Klavierkonzert von Emil Bohnke mit Edwin Fischer. In Bochum und Hamburg eine Suite von Wellesz mit Alma Moodis, Kammersinfonie von Butting, Gmeindl und Kammergesänge von Erwin Lendvai.

Wiesbaden. Durch die kurz vor Weihnachten erfolgte Neueröffnung des „Staatstheaters" — 10 Monate nach der Brandkatastrophe — erhielt das Kunstleben unserer Stadt wieder erhöhten Anreiz. Auf „Lohengrin" als Festvorstellung — wobei das renovierte Haus in vollem Glanz erstrahlte — folgten „Tannhäuser", „Freischütz", „Hoffmanns Erzählungen", die schon recht langstielig gewordene „Bohême" von Puccini, und „Walküre" — diese leider mit Gästen, da wir gegenwärtig keine 1. dramatische Sängerin besitzen und auch der „Wotan" noch unsicher ist. Am Konzertleben war in der ersten Hälfte des Musikwinters fast ausschließlich das Kurhaus beteiligt, mit seinen, das Interesse immer neu aufstacheln sollenden Aufführungen: das Publikum war aber nur selten vollzählig zur Stelle. Zeit und Verhältnisse sprechen da ihre beredte Sprache. Schuricht brachte neben sinfonischen Werken älteren und modernen Stils auch einige Neuheiten zur Kenntnis: Rudi Stefans originelle „Musik für Violine mit Orchester" (d. h. für Orchester mit Violine, die Konzertmeister Bergmann hingebungsvoll spielte); ferner: P. Gräners „Musik am Abend"; „Orchester-Variationen" (ebenfalls mit Klavier) von A. Rypl aus Prag u. a. m. Gäste am Dirigentenpult kamen und gingen. Eine sympathische Erscheinung war Hans Weisbach aus Hagen, der Bruckners 3. Sinfonie und das neue poesievolle Klavierkonzert von H. Pfitzner leitete; Frau Kwast-Hodapp spielte es mit glänzender Virtuosität. Karl Gorter aus Mainz dirigierte die „Sinfonische Suite" von Jos. Haas — Sopransolo: Frau Merz-Tunner — und verhalf dem gehaltreichen Werk, ebenso wie Schuberts C-Dur-Sinfonie zu klarer Darstellung. Zwei russische Dirigenten J. Kischin und Efrem Kurtz ergingen sich in Tschaikowskywerken und brachten neuere Kompositionen von Glazounoff, Liadow, oder noch weniger bekannte von Mussorgski, Rimsky-Korsakoff zur Aufführung. Der französische Kapellmeister Th. Mathieu widmete, neben Werken von Debussy und Dukas, auch deutscher Musik ein temperamentsprühendes Empfinden in der Ausdeutung; und der Holländer M. Spanjaard brachte uns als Neuestes die spitzfindige „Ciaconna Gotica" von C. Dopper mit. Das Kurorchester leistete allerwegen treue Gefolgschaft. Mit dem neuen Jahr hat auch unser „Verein der Künstler und Kunstfreunde" seine Konzerte wieder aufgenommen. Ed. Zuckmeyer, ein geistvoller Pianist, spielte am ersten Abend Schumann-, Brahms- und Reger-Werke, namentlich letztere mit überzeugender Verve. Eine scharfe Konkurrenz erwuchs ihm in unserm Klaviervirtuosen C. Czarniawski, der fast gleichzeitig (mit Brahms- und Reger-Werken) in seinem Konzertabend triumphiert hatte; er ließ außerdem noch eine selbstkomponierte „Sinfonische Sonate" hören — die sich sehr wohl hören lassen kann. O. D.

Kassel. Im Kasseler Stadttheater fand nach den mit größtem Erfolg unter Leitung von Robert Laugs stattgehabten Neueinstudierungen von „Salome" von Rich. Strauß und der „Mona Lisa" von Schillings die Märchenoper „Der Fremde" von Hugo Kaun viel Anklang. In Vorbereitung befinden sich Pseudo-Glucks komische Oper „Die Pilger von Mekka" und „Die heilige Ente" von Hans Gál, denen Pfitzners „Palestrina" folgen soll.

In den unter Leitung von Robert Laugs stattgehabten Abonnementskonzerten der Staatlichen Kapelle, wurde an einem, dem Gedächtnis Max Regers gewidmeten Abend, die „Romantische Suite" und die „Serenade" mit Begeisterung aufgenommen. Von den auf-

geführten Novitäten gefielen neben dem mit Unrecht vernachlässigten „Notturno" von R. Strauß und dem Klavierkonzert von Hermann Götz besonders die „Musik für Orchester" von Rudi Stephan und die reizvolle Ouvertüre zu „Frau Aventiure" von Noetzel, während die zu weit ausgesponnenen „Archaischen Tänze" von Lendvai nur bedingten Beifall fanden. Erfreulicherweise ist das Staatstheater unter der Führung des rührigen Intendanten Walter Sieg sowohl in der Oper wie in dem auf achtungsgebietender Höhe stehenden Schauspiel fast Abend für Abend ausverkauft. Dasselbe gilt in der kunstfrohen ehemaligen Residenzstadt Kassel auch von den Konzerten; insbesondere sahen die von der Intendanz neu eingerichteten Sonntagsmorgenkonzerte, denen man stets ein besonderes Kennwort programmatisch untergelegt hat (der junge Sinfoniker Beethoven, der fröhliche Mozart usw.) bisher ein bis zum letzten Platz besetztes Haus: ein erfreulicher Lichtblick in dieser grauen, düstern Zeit.

Hamburger Musik

Die Konstellation des bisherigen Konzertverlaufs: nach mäßiger Bewegung allmählich belebter. Dabei eine zwar immerhin nicht überwiegende, aber doch bemerkenswerte Einstellung auf Zeitgenössisches, Modernes oder sonst Seltenes. Hier erscheint bei einer umschauenden Betrachtung Cornelis Doppers VII. Sinfonie „Zuidersee" an erster Stelle, schon da sie als ein Stück Heimatkunst mit ihrer trefflichen Nutzanwendung der im Heimatboden auffindbaren Mittel günstigste Beziehungen zu der hier sonst kaum berücksichtigten holländischen Musik herstellt. Dr. Karl Muck bescherte das interessante, trotz impressionistischer Lockerung im dritten Satz doch der strengen Form sich beugende Werk sowohl in den Philharmonischen wie in den Volkstümlichen Sinfoniekonzerten. Danach führte er Arnold Schönberg mit seinen fünf Orchesterstücken ein, deren alles verständlichen Musikgefühls bare Formlosigkeit jedoch lebhafte Widersprüche erweckte. Als Ausfluß jenes französierenden Impressionismus, der jetzt auch immer mehr die italienische Musik ergreift, ergab sich Respighis Concerto gregoriano, das Alex. Schmuller mit großem künstlerischen Erfolg spielte. Einem prachtvollen romantischen Programm mit Weber-Schumann-Mendelssohn (Schnabel spielte das A-Moll-Konzert vor der selten gewordenen Schottischen Sinfonie) folgte Mahlers Zweite durch Eugen Pabst, dem man zugleich für einige Neuheiten in den Volkstümlichen Sinfoniekonzerten zu danken hat, darin er die Schweizer Andrae mit der zwar kleinen, doch musikalisch feinen C-Dur-Sinfonie, und Suter mit dem Violinkonzert zu Wort kommen ließ, dessen unverkennbare Reize sich bei besserer solistischer Wiedergabe als hier noch günstiger enthüllen müßten. Ein hübsches Weihnachtsprogramm erfuhr durch Pabst' Ausgrabung und feine Bearbeitung alter Weihnachtslieder wesentliche Bedeutung. Weitere Begünstigung fiel auf Wagenaers Ouvertüre Cyrano de Bergerac, Regers Mozart-Variationen, Strauß' Sinfonia Domestica, Wolfs Penthesilea, — um nur das Wesentlichste zu nennen. Weniger vorteilhaft stand nur Rimsky-Korsakows Scheherasade mit ihrer Fülle von nach Wagnerschem Muster sich immer höherschraubenden Sequenzen und Rosalien gegenüber. Rudolf Reuter rückte die verloren gegangene Bedeutung Rubinsteinscher Klavierkonzerte mit jenem in D-Moll in das vorteilhafteste Licht; auch Braunfels' Chinesische Gesänge wurden, durch Adelheid Armhold, eine vorläufig mehr auf rein stimmlichen Besitz angewiesene Sängerin, in günstigste Erinnerung gebracht. Glazounows ausgezeichnetes Violinkonzert, das leider nur wenige Geiger übernommen haben, hörte man, nachdem es Jenny Skolnik mit virtuosem Schwung gespielt, gleich darauf nochmals von Arno Szegall, der sich in einem von Prof. Heß geleiteten Konzert günstig einführte, schon da er neben dem virtuosen auch den musikalischen Inhalt zu heben wußte. Neben Brahms spielte er noch das prachtvolle G-Moll-Konzert von Vivaldi. Um noch eine neue Erscheinung zu würdigen, nenne ich Emil Kahn, der in einem eigenen Konzert als Hauptwerk Mahlers IV. Sinfonie mit teilweise hübschem Gelingen dirigierte. Egon Pollak hatte im Stadttheater-Konzert die Erste Mahlers berücksichtigt, neben einer Ouvertüre Sursum corda von Korngold und einem Variationenwerk von Robert Müller-Hartmann, dem hiesigen, neuerdings mehrfach berücksichtigten Komponisten. Abgesehen von sonntäglichen Kammermusiken im Theater erweist sich das für die Oper bestimmte Haus zu großen Konzertaufführungen nicht als günstig, auch wenn sich alte Traditionen, mit denen vor einem Jahrhundert maßgebende Musikgrößen verknüpft sind, zu beleben scheinen.

Dem Stadttheater muß übrigens noch eine vorübergehende Wiedererweckung von Hugo Wolfs Corregidor vermerkt werden, auch wenn sich nur ergeben konnte, daß die Vorzüge der Wolfschen Musik nach wie vor nicht das Übergewicht über die verwirrte Handlung zu gewinnen vermögen. Die Mühe jedoch, diese Vorzüge des Liedmeisters auch vom Gebiet der Oper her gelegentlich wieder zu beleuchten, fordert anerkennende Würdigung heraus. Bertha Witt

Uraufführungen in Rostock

Die nächsten Uraufführungen der Städtischen Bühnen Rostock (Leitung: Dr. Ludwig Neubeck) werden Karl Bleyles neueste Oper „Der Teufelssteg" und „Die Judastragödie" von Egon Fridell sein. — An weiteren Erstaufführungen sieht der Spielplan vor: Glucks „Pilger von Mekka", Händels „Julius Cäsar", Richard Wagners „Liebesverbot" und als Auftakt zu der Richard Strauß-Feier „Elektra".

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Bühnenfestspiele in Bayreuth werden am 22. Juli mit den „Meistersingern" eröffnet werden, am 23. Juli folgt „Parsifal" und am 24. Juli beginnt mit „Rheingold" der „Ring der Nibelungen". Die Meistersinger werden an fünf Tagen, und zwar am 22., 31. Juli, 5., 11. und 19. August, der „Parsifal"

an sieben Tagen, nämlich am 23. Juli, 1., 4., 7., 8., 10. und 20. August gegeben und der „Ring" gelangt in zwei Zyklen zur Aufführung, der erste am 25., 26., 27. und 29. Juli und der zweite am 13., 14., 15. und 17. August. Die Aufführungen des „Rheingold" beginnen um 5 Uhr, diejenigen der übrigen Werke um 4 Uhr. Der Preis der Eintrittskarten, die nur von der Verwaltung der Bühnenfestspiele zu beziehen sind, kann erst später bekanntgegeben werden.

Der Königsberger Stadtverband für Pflege der Musik plant in den Tagen vom 14. bis 16. Juni, im Anschluß an die Jubelfeier zur Erinnerung an die vor 200 Jahren erfolgte Zusammenlegung der drei Städte Altstadt, Kneiphof und Loebenicht zu einer Gemeinde Königsberg, die Veranstaltung eines Ostpreußischen Musikfestes.

Ein großes Bachfest wird in Aachen vom 29. März bis 18. April veranstaltet. Leiter des Festes ist Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe, der außer einem Vortrag die drei großen Chorwerke (H-Moll-Messe und die beiden Passionen) und ein Instrumentalkonzert bringen wird.

VON GESELLSCHAFTEN UND VEREINEN

Der Stockholmer Kirchenmusikerverein hat eine Sammlung angeregt, um seinen deutschen Kollegen zu Hilfe zu kommen.

„Hamburger musikalische Gesellschaft 1923" nennt sich eine Vereinigung in Hamburg, die Konzerte veranstaltet, deren Erträgnisse dazu bestimmt sein sollen, mittellosen begabten Musikstudierenden die Fortsetzung ihrer Studien zu ermöglichen.

Eine „Gesellschaft zur Förderung der kirchlichen Tonkunst" wurde in Berlin gelegentlich des Krönungsgedenktages Papst Pius XI. gegründet. Das Festkonzert dieser den Interessen katholischer Kirchenmusik dienenden Gesellschaft brachte an diesem Tage in dem großen Saale der Staatlichen Musikhochschule die Erstaufführung der D-Moll-Messe von Anton Bruckner, für Chor, Solostimmen, Orchester und Orgel.

Da der Hamburgische Staat aus wirtschaftlichen Gründen seine dem Verein Hamburger Musikfreunde gewährten Unterstützungen am 1. Januar 1924 einstellen mußte, hat sich eine „Hamburgische Gesellschaft zur Förderung der Musikpflege" gebildet, die nicht nur die weitere Erhaltung des leistungsfähigen Sinfonie-Orchesters ermöglichen, sondern auch musikalische Bildungsbestrebungen fördern, Stipendien zur Ausbildung junger Hamburger Musiker und Ehrengaben an in Bedrängnis geratene Hamburger Tonkünstler gewähren will.

Bei der Tagung des „Reichsverbandes deutscher Orchester u. Orchestermusiker" am 6. und 7. Februar in Berlin wurden verschiedene brennende wirtschaftliche und künstlerische Tagesfragen erörtert. So wurde zur Sprache gebracht, daß die von der Regierung angekündigte Einstellung der Reichszuschüsse für Besoldungs- und Kulturzwecke sowie der Personalabbau auch die deutschen Orchester und damit ein wichtiges Stück deutscher Kultur bedrohten. Man könne wohl große Orchester an einem Tage abbauen, aber nicht in Jahren einen solchen künstlerischen Organismus in seiner ganzen Feingliedrigkeit wiederherstellen. Das Musikbedürfnis unseres Volkes wächst aber von Tag zu Tag; wir dürfen doch nicht die Pflege unserer großen Meister, eines Mozart, Beethoven, Wagner, um die uns selbst unsere ärgsten Feinde beneiden, im eigenen Heimatlande einschränken. Aber selbst abgesehen von dem rein ideellen Schaden, der durch den gewaltsamen Abbau der Orchester entstehen würde — die Ersparnisse, die man augenblicklich macht, sind viel kleiner, als die Millionen, die ihr Wiederaufbau kosten würde! Gewiß sieht der deutsche Orchestermusiker die Notwendigkeit des Sparens ebenfalls ein —, aber er will und muß auch endlich als das eingeschätzt werden, was er ist: als Künstler, und damit als ein wichtiger Mitarbeiter am deutschen Kulturleben.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der staatlichen Musikschule in Weimar ist aus dem Nachlaß des Professors Dr. A. v. Oettingen das Reinharmonium zugefallen.

Die Ministerien der einzelnen Länder fangen an, auf den Gesangunterricht mehr Wert zu legen, was im Interesse der musikalischen Erziehung des deutschen Volkes von großer Wichtigkeit ist.

Im neuen Schuljahr wird der Gesangunterricht in den Klassen I—V an allen höheren Lehranstalten Bayerns Pflichtfach. Dem Elementarunterricht liegt die Eitzsche Tonwortmethode zugrunde. für die Studenten wird ein besonderer Kursus eingerichtet, in dem der Zögling im Musikdiktat, Phonetik, Hermeneutik weitergebildet und mit der Formenlehre und Musikgeschichte vertraut gemacht wird. Auch monatliche konfessionell getrennte Kirchengesangübungen in den drei unteren Klassen sind vorgesehen.

Das thüringische Ministerium für Volksbildung strebt an, daß an allen größeren Orten Singschulen eingerichtet werden, die die musikalische Bildungsarbeit der Allgemeinschulen ergänzen und vertiefen sollen.

MUSIK IM AUSLAND

Deutsches Konzert in Madrid. Auf Veranlassung des Colegio de Doctores und unter dem Protektorat der Gattin des deutschen Botschafters und der Damen der spanischen Aristokratie fand ein Konzert zugunsten der deutschen Universitäten statt. Die Madrider Gesellschaft war zahlreich erschienen.

Das Klingler-Quartett spielte in Rom in der großen Aula des Konsistoriums vor dem Papst und dem vatikanischen Hof Werke von Beethoven und Schubert. Die Künstler wurden sehr ausgezeichnet.

Die zartsinnige anglo-indische Pianistin Miß Evelyn Jansz (Ceylon), eine Schülerin Teichmüllers am Leipziger Konservatorium, hat in das Programm ihrer ostasiatischen Tournée (Colombo auf Ceylon, Madras, Calcutta, Burma, Penang, Singapore) von deutschen Klavierwerken Schumanns „Papillons“ und eine Walter Niemann-Gruppe („Pharaonenland“ op. 86, Stücke aus dem „Magischen Buch“ op. 92) aufgenommen.

Opern- und Konzertbericht aus Neuyork.

Die so allgemein gehegte Hoffnung, daß die Deutsche Oper Mittel und Wege zur Ueberbrückung des Abgrundes finden würde, der sich in Gestalt finanzieller Schwierigkeiten vor ihr aufgetan hatte, ist leider unerfüllt geblieben; die glänzenden Leistungen der Gesellschaft gehören endgültig der Vergangenheit an, die Künstler haben die Rückreise in die Heimat angetreten. Damit hat eine der schönsten Kulturmissionen Deutschlands ein jähes Ende gefunden. Jetzt darüber zu richten, wie das Unglück hätte vermieden werden können, ist nutzlos; dem genauen Beobachter aber wird sich die Meinung aufdrängen, daß die Gesellschaft ihre Kräfte zersplitterte, indem sie ihr Repertoire wesentlich vergrößerte, nachdem sie sich gerade in der Aufführung der Wagnerschen Musikdramen ihre Lorbeeren verdient hatte; ferner, daß die große Rundreise durch das Land, welche unsägliche Summen verschlungen hat, nicht hätte unternommen werden sollen. Zu dem künstlerischen Verlust gesellt sich noch die große Not, in welche viele der besten Künstler versetzt worden sind.

So bedauerlich der Ausfall der Deutschen Oper für unser Musikleben ist, so kann man doch noch nicht darüber klagen, daß dieses öd und leer geworden wäre; fanden doch kürzlich an einem Sonntage fünf Sinfoniekonzerte statt, außer einigen Solistenkonzerten. Dabei bieten die meisten hervorragende künstlerische Leistungen.

Es ist bei der erdrückenden Fülle des Guten natürlich unmöglich, auf alle Einzelheiten einzugehen. Wir geben einen kurzen Überblick über die Ereignisse, die aus dem einen oder anderen Grunde besonderes Interesse erregten, möchten aber nicht dahin mißverstanden werden, daß nichterwähnte Konzerte als nicht der Beachtung für würdig gehalten wurden. Unsere Orchester befinden sich eben alle auf dem Höhepunkte ihrer umfangreichen Tätigkeit und jedes veranstaltet wöchentlich mehrere Konzerte.

Das Neuyorker Symphony Orchestra unter Walter Damrosch hat seinen Beethoven-Zyklus erfolgreich zum Abschluß gebracht in einer Serie von Konzerten, die ihren Zweck glänzend erreichten: die wachsende Größe des Meisters in chronologischer Ordnung zu veranschaulichen. Herr Damrosch hat jetzt das Zepter auf einige Zeit niedergelegt, um es Bruno Walter als Gastdirigenten zu überreichen.

Die Philharmoniker bieten immer viel Interessantes, schon dadurch, daß sie im Laufe eines Winters unter drei verschiedenen Dirigenten spielen. Henry Hadley brachte u. a. eine sinfonische Dichtung eines jungen amerikanischen Komponisten zur Aufführung: „Die blaue Blume“ von McKinley, ein gefälliges, melodiöses Werk, das, wenn auch noch ein wenig unreif — der Komponist war 20 Jahre alt —, doch große Begabung erkennen läßt, von der Besseres und Größeres zu erhoffen sein wird. Harold Bauer spielte Brahms' B-Dur-Konzert prachtvoll. Van Hoogstraten übernahm dann wieder die Leitung und brachte Regers Variationen über ein Thema von Hiller zur Aufführung. Tschaikowskys 4. Sinfonie wandte sich in ihren Klagetönen wieder mehr an die seelische Empfindung. Van Hoogstraten dirigierte sein letztes diesjähriges Konzert, in welchem er mit einer herrlichen Wiedergabe von Brahms' 2. Sinfonie glänzte; seine Gattin, Elly Ney, spielte Beethovens Konzert opus 73 in vollendeter Form. Nun hat Willem Mengelberg aus Amsterdam die Leitung der Philharmoniker übernommen. Die verspätete Ankunft — verspätet infolge der furchtbaren Orkane, die auf dem Ozean tobten (vor zwei Jahren haben wir einen solchen Orkan mit Herrn Mengelberg zusammen erlebt) — erlaubte ihm nur einen Tag der Vorbereitung mit seinem Orchester für das erste Konzert, in welchem die C-Moll-Sinfonie eine Aufführung erfuhr, die nichts weniger als eine Offenbarung des Himmels war. Dieser kleine große Mann! Mit einem vergnügten Lächeln erscheint dieser etwas untersetzte Mann auf dem Podium, der echte Typus des offenherzigen Holländers. Aber, so wie die Musik wächst, so wächst auch er, bis er in titanischer Größe erscheint und mit seinem Orchester alles Gewünschte mit Leichtigkeit erreicht. Die ersten Posaunentöne zu Beginn des letzten Satzes haben uns nie zuvor so überwältigt. Don Juan- und Tannhäuser-Ouvertüre vervollständigten das Programm, letztere in meisterhaft plastische Formen gegossen.

Die „Friends of Music“, deren Konzerte Herr Bodanzky ebenso interessant und lehrreich wie künstlerisch zu gestalten weiß, ließen sich die Aufführung von Mahlers „Lied von der Erde“ zur Ehre gereichen. Herr Bodanzky ist infolge der warmen freundschaftlichen Beziehungen, die ihn mit Mahler verbanden, wie kaum ein Zweiter dazu berufen, diese Schöpfung des Idealisten Mahler zu Gehör zu bringen. Es war die vierte Aufführung in zwei Jahren, und die vielen Schönheiten des Werkes verfehlten wiederum nicht, auf eine auserlesene Zuhörerschaft einen tiefen Eindruck zu machen. Daß bedauerlicherweise einige unserer hiesigen Berichterstatter für Mahlers Kunst immer noch nicht genügend Verständnis haben, wird hoffentlich die Friends of Music nicht davon abhalten, ihre edle und instruktive Tätigkeit fortzusetzen.

Das State Symphony-Orchester unter Josef Stransky, begleitete Mitja Nikisch in Beethovens 5. Klavierkonzert. Der junge Künstler brachte in sehr charakteristischer Weise viele herrliche Effekte hervor. In einem anderen Konzert spielte Percy Grainger das Grieg-Konzert glänzend; das Orchester kitzelte den musikalischen Gaumen mit Rimsky-Korsakows raffinierter Suite Sche-

herazade. Ossip Gabrilowitsch, der ebenso große Dirigent wie Pianist, schwelgte — und machte seine Zuhörer schwelgen — in den unergründlichen Schönheiten des Schumann-Konzertes; diesem folgte die Pathétique von Tschaikowsky in guter, wenn auch nicht origineller Ausführung.

Der Apostel Leopold Stokowski brachte seine getreuen Anhänger aus Philadelphia. Ernst Blochs Schelemo für Solo-Cello und Orchester machte einen tiefen Eindruck. Die Musik Blochs, eines hier lebenden Schweizer Komponisten, gewinnt bei mehrfachem Hören sehr an Tiefe. Dieses Werk ist im wahren Sinne hebräisch: altertümliche Farbenpracht, intensivste Empfindungen, bald trauernd, bald wieder emporflammend. Strawinskys Sinfonie für Blasinstrumente folgte, eine Komposition, die jedenfalls sehr interessant zu hören war, wenn sie auch in ihrer ultramodernen Farbe nicht gerade als absolut schöne Musik gelten kann. Als ein Trostmittel für diejenigen, die sich bei Bloch und Strawinsky nicht gemütlich fühlen konnten, ließ Herr Stokowski Scheherazade reichen. Es ist dies eine Art Steckenpferd für ihn. Es war ein Bild, vom heißen Sonnenglanz des Orients glänzend bestrahlt.

Elena Gerhardt gab einen Liederabend, aus einer Gruppe Schubert, Schumann und Brahms bestehend. Die Künstlerin erfreut sich nach wie vor großer Beliebtheit, die sie sich durch ihre hohe Kunst und besondere Begabung für den Liedervortrag verdient hat.

Siegfried Wagner gab sein erstes Konzert in Neuyork; wir möchten uns vorbehalten, im nächsten Bericht näher darauf einzugehen.

In der Oper ist die Tätigkeit so vielseitig: neue Opern, Neuinszenierung alter, neue Sänger, daß wir uns eine Besprechung der wichtigsten Ereignisse für die nächste Zukunft aufheben möchten. Wahrlich, wer die Lust spüren sollte, sich in Musik zu ertränken, dem kann Neuyork zu diesem Zwecke bestens empfohlen werden.

H. W. Astheimer

PERSÖNLICHES

Prof. Paul Hielscher, der Brieger Kantor und Organist, dessen Wirken in einem der früheren Hefte unserer Zeitschrift (90. Jahrg. Nr. 1) liebevolle und dankbare Erwähnung fand, ist am 19. Februar 1924 in Brieg (Schlesien), 60 Jahre alt, seinem Herzleiden erlegen.

Ludwig Neubeck, der Direktor der Städtischen Bühnen in Rostock, wurde von der Philosophischen Fakultät der Landesuniversität in Anerkennung seiner Verdienste um die deutsche Theaterkultur als Bühnenleiter und seiner künstlerischen Leistungen als Dirigent und Komponist zum Ehrendoktor ernannt.

Die berühmte Gesangspädagogin und Kgl. Niederländische Kammersängerin Cornelie Meysenheim, welche nach ihrer Ausbildung bei der Viardot-Garcia an der Münchner Hofoper mit großem Erfolge tätig war und von dort nach Amerika ging, starb, 71 Jahre alt, auf Long Island im Staate Neuyork.

Der bekannte Wiener Cellist Wilhelm Popper, Bruder des berühmten David Popper, wurde von einem Auto überfahren und ist an den erlittenen inneren Verletzungen am 2. Februar gestorben.

Der Wiener Musikschriftsteller und ausgezeichnete Klavierpädagoge Prof. Richard Robert, zu dessen Schülern auch die bekannten Pianisten Serkin und Vera Schapira gehören, verstarb in Wien am 1. Februar.

Der Kammervirtuos Professor Karl Wien in Stuttgart, der sich im musikalischen Leben Württembergs, insbesondere auf dem Gebiete der Kammermusik, erfolgreich betätigte — er war u. a. Bratschist im Quartett Edmund Singer und stand als Violinist an der Spitze einer zweiten Quartettvereinigung — vollendete am 1. Februar sein 80. Lebensjahr.

Der Dresdner Violinist Alfred Pellegrini hält mit Erfolg als Vorbereitung für die Bayreuther Festspiele volkstümliche Einführungsvorträge in die Wagnerschen Werke, besonders den „Parsifal".

Francesco Sioli vom Stadttheater in Aachen wurde einstimmig zum Intendanten in Mannheim gewählt.

Der Kölner Generalmusikdirektor Otto Klemperer wurde auf die Dauer von fünf Jahren als Operndirektor an die Große Volksoper verpflichtet und tritt sein Amt am 1. September an.

Walther Brügmann trat am 15. Februar sein Amt als Operndirektor in Leipzig an. Seine erste Neuinszenierung war „Fra Diavolo".

Wie uns die Konzertdirektion Reinhold Schubert mitteilt, erhielt der bekannte Konzertsänger Reinhold Gerhardt von der Konzertdirektion Daniel Mayer Ltd. eine Einladung zu einem Recital in der Aeolianhall (London), der der Künstler Folge leisten wird.

Rosa Sucher, die einstige große Wagner-Sängerin, feierte am 23. Februar ihren 75. Geburtstag.

Prof. Willibald Kaehler, seit 20 Jahren Leiter der Schweriner Oper, ist zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Der Hamburger Tonkünstler August Bielfeld ist, 77 Jahre alt, gestorben.

Oscar Fetrás, der „Hamburger Walzerkönig", feierte am 16. Februar seinen 70. Geburtstag.

Ernst Schmeißer, Direktor des Meraner Kurorchesters, wurde als Reichsdeutscher von der Behörde ausgewiesen. An seine Stelle wurde Jos. Cuscina, stellvertretender Orchesterdirektor an der Mailänder Scala, gewählt.

Johannes Schüler, Kapellmeister am Königsberger Stadttheater, wurde an die Städtische Oper in Hannover verpflichtet.

Emil Vanderstetten, Oberspielleiter der Dortmunder Oper, welcher im vorigen Jahre sein 25jähriges Berufsjubiläum feiern konnte, starb im Alter von 58 Jahren infolge eines Herzschlages.

Prof. Oskar Merikanto, Direktor der Finnischen Oper in Helsingfors, ist gestorben.

Hugo Bryk, Generaldirektor der Gesellschaft der deutschen Autoren und Komponisten, beging seinen 50. Geburtstag.

Kopenhagen. An Stelle des wegen Alters von seiner Stelle zurückgetretenen, hochverdienten Prof. Dr. Angul Hamerich wurde der 31jährige Dr. E. Abrahansen, ein Schüler von Peter Wagner in Freiburg i. d. Schweiz, als Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen gewählt, nachdem er in einer wochenlangen, mit viel Spannung von dem dortigen musikologischen und mus.kalischen Publikum gefolgten Konkurrenz gesiegt hat. Als Richter fungierten Ilmari Krohn, Tobias Norlind und Sandwik (Norwegen). Die vorgeschriebene Aufgabe hieß: Die Musikumwälzung um 1600.

Dr. Ulbrich aus Meiningen wurde als Nachfolger Ernst Hardts, der mit Ablauf der Spielzeit von seinem Posten zurücktreten wird, zum Generalintendanten des Weimarer Deutschen Nationaltheaters gewählt. Er erhält auch den Titel eines Generaldirektors der Thüringer Landestheater und damit die schwierige Aufgabe, die Thüringer Theaterverhältnisse von Grund auf neu zu organisieren.

Die Pianistin Olga Zeise in Hamburg feierte ihren 60. Geburtstag.

Leo Fall und Edmund Eysler, die bekannten Wiener Operettenkomponisten, vollendeten ihr 50. Lebensjahr.

Richard Strauß wurde von der Wiener Oper auf weitere fünf Jahre verpflichtet. Er hat sich bereit erklärt, während der Dauer des neuen Vertrages jährlich fünf Monate, statt wie bisher nur vier Monate, an der Wiener Oper aktiv zu wirken.

Bernhard Sekles ist zum Direktor von Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt ernannt worden. Er hatte bisher die Leitung der Anstalt in interimistischer Weise geführt.

Marie von Ernst, Mitglied des Karlsruher Landestheaters, wurde zur Badischen Kammersängerin und Alfred Glas zum Kammersänger ernannt.

Geheimrat Dr. Karl Zeiß, Generalintendant der Bayrischen Staatstheater in München, ist im Alter von 52 Jahren einem Schlaganfall erlegen.

Musikdirektor Karl Wittig in Lüdenscheid ist im Alter von 72 Jahren gestorben.

Julia Uzielli, Gesangspädagogin und ehemals gefeierte Konzertsängerin, verstarb in Frankfurt a. M.

Hans Münch, bisher erster Cellist am Landestheater in Stuttgart, wurde als Nachfolger Kieslings zum ersten Solocellisten des Theater- und Gewandhaus-Orchesters zu Leipzig ernannt.

Dr. Ernst Praetorius ist als Kapellmeister der Oper am Königsplatz in Berlin verpflichtet worden.

Maximilian Morris wurde als Oberspielleiter der Oper an das Landestheater in Weimar berufen.

Frl. Lotte Wenzel aus Leipzig, hervorgegangen aus der Gesangschule Franziska Martienßen-Leipzig, wurde für den Beginn der neuen Opernspielzeit als Altistin an das Badische Landestheater Karlsruhe verpflichtet.

Dr. Gotthold Frotscher hat sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule zu Danzig habilitiert. Die Musikwissenschaft ist damit zum ersten Male an der seit 1904 bestehenden Danziger Hochschule vertreten.

Hugo Balzer wurde als erster Kapellmeister an das Stadttheater in Düsseldorf verpflichtet.

Franz Mikorey, früher Generalmusikdirektor in Dessau, zuletzt erster Kapellmeister in Helsingfors, ist zum Nachfolger des in den Ruhestand tretenden sächsischen Generalmusikdirektors von Braunschweig, Karl Pohlig, gewählt worden.

Georg Kulenkampff-Post, der bekannte Geiger und Lehrer an der Hochschule für Musik in Berlin, erhielt den Professortitel.

Der berühmte Geiger Henri Marteau feiert am 31. März seinen 50. Geburtstag. Wir wünschen dem durchaus deutschgesinnten Künstler zu diesem Tage, daß er nunmehr in Deutschland keine weiteren unverdienten Angriffe wegen seiner französischen Abstammung erfahre.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Leo Liepmannssohn,

Antiquariat in Berlin SW., Bernburger Straße, veröffentlichte seinen Katalog 197, der 2644 vorzüglich der Musiktheorie zugehörende Werke anzeigt, darunter Seltenheiten besonderer Art. Die Preise sind mäßig, nirgends übertrieben.

Diesem Hefte liegen ein Prospekt der Firma **Buchenau & Reichert Verlag, München,** über das soeben erschienene Werk „Caruso, Erinnerungen und Gesangsmethoden", sowie ein Verzeichnis preiswerter Geschenkwerke der **Edition Steingräber** bei.

Zur Notiz! Wir teilen hierdurch mit, daß der starke Abonnentenzuwachs in den letzten Monaten es uns ermöglicht, den

Bezugspreis der „Z.f.M."

ab 1. April auf monatlich 80 Pfennige

herabzusetzen, wobei wir allerdings hoffen, daß jeder unserer Leser für die weitere Verbreitung mit ganzen Kräften eintritt.

Ferner diene zur Benachrichtigung, daß Einbanddecken (großes Format) für den 90. Jahrgang zu 1 M. + 0,20 M. für Porto auf Wunsch vom Verlag geliefert werden können. — Das Inhaltsverzeichnis des 90. Jahrgangs liegt diesem Hefte bei.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE
GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN — ZfM — SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL.WOCHENBLATT
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers / Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr
Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat 80 Pf., fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—
91. JAHRG. LEIPZIG, APRIL 1924 HEFT 4

Worin kann die Bedeutung Kants für den heutigen deutschen Musiker bestehen? / Zum 200. Geburtstag des großen Philosophen am 22. April / Von Dr. Alfred Heuß

Es ist für die deutsche Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überaus bezeichnend, daß sie sich um diese Zeit immer mehr als Philosophie ausgab, man zumindestens Musik und Philosophie fortwährend in einem Atemzug nannte. Dabei stand die Philosophie in der Zeit unerhörten Triumphes der Naturwissenschaften ganz und gar in keinem hohen Ansehen, im Gegenteil sogar. In der Musik machte sich aber der Einfluß Wagners und mit ihm die Schopenhauersche Musikauffassung immer stärker geltend, so daß sich die Komponisten dieser Richtung alle mehr oder weniger als Philosophie-Musiker vorkamen. Nun ist's wirklich mit dem Zusammenhang zwischen echtester Philosophie und wahrer Musik eine ganz wunderbar tiefe Sache, es glich aber geradezu einem Treppenwitz der Geschichte, daß ausgerechnet die Musik dieser Zeit mit ihren sinfonischen Dichtungen und philosophischen Musikdramen das schärfste Gegenteil einer philosophischen Musik war. Völlig im Wesen dieser durchaus unphilosophischen, ganz nach außen gerichteten Zeit lag es aber, daß man gerade vom Standpunkt einer echten Philosophie dieser Musik gar nicht beizukommen wußte, welcher Zustand — das möge gleich mit aller Deutlichkeit bemerkt werden — bis heute herrscht. Oder sind etwa Berliozsche Sinfonien, Lisztsche oder Straußsche sinfonische Dichtungen mit philosophischen, d. h. also mit im tiefsten geistigen Wesen dieser Kunst liegenden Begründungen widerlegt worden, mußte nicht viel mehr die Richterin Zeit kommen, um diese Kunst auf ein Nebengeleise zu stellen? Wir werden es ja dieses Jahr, in dem der 60. Geburtstag von Richard Strauß gefeiert wird, erleben, ob unsre Zeit einer musikphilosophischen Widerlegung dieser Kunst fähig ist. Und eigen genug trifft es sich, daß im Abstand weniger Monate auch Kants zu gedenken ist, des größten und reinsten Transzendentalphilosophen.

Damit sind wir denn auch bereits bei Kant angelangt. Was hat dieser größte deutsche Philosoph mit Musik zu tun? Wir sagen: Nichts oder sogar sehr viel. Nichts, weil die Ausführungen Kants über die Musik seine Unvertrautheit mit dem Wesen dieser Kunst in aller Klarheit zeigen

und es einer ganz falschen Verehrung des Königsberger Philosophen entspringt, ihn auf diesem Gebiet als bedeutungsvoll hinzustellen*). Aber auch an den allgemeinen Ästhetiker Kant denken wir nicht, so grundlegend seine Kritik der Urteilskraft für die Ästhetik geworden ist. Wenn wir sagen, daß Kant mit Musik sogar sehr viel zu tun haben könne, so bezieht sich dies auf sein Hauptwerk, die „Kritik der reinen Vernunft", in der das Wort Kunst, geschweige Musik überhaupt nicht vorkommt, die aber als eines ihrer Kernstücke ein Gebiet behandelt, das in gewissem Sinn für niemand wichtiger sein kann als gerade den Musiker, so er es für seine Kunst zu verwerten vermag, Kants tiefsinnige Untersuchungen über den menschlichen Charakter, dessen Unterscheidung in den empirischen und intelligiblen Kants ganze Persönlichkeit und philosophische Forschertätigkeit wie in einem Brennpunkt spiegelt. Der Leser besorge übrigens nicht, daß er sich auf langwierige philosophische Untersuchungen einzulassen habe, da es hier nur darauf ankommen kann, diese Ausdrücke für die Musiker und die Musikbetrachtung zu gewinnen, wobei es natürlich ohne einiges Philosophische nicht abgeht. Um dann auch von Kant in einem etwas weiteren Sinne einigermaßen eine klare Vorstellung zu geben, folgt auf diesen ein weiterer Kantartikel, der einen Hamburger Musiker zum Verfasser hat und durch die ganze Art seiner Anlage sehr geeignet sein dürfte, seinem Zwecke zu dienen. Eine philosophische Vertiefung auf einer einfach tiefen Grundlage hat heute jeder Musiker nötig, Beethoven war der erste und — wohl auch zugleich der letzte große Musiker, der ideelle und auch sonstige Beziehungen zu Kant hatte. Dessen berühmter Satz: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir, ein Wort, das schließlich den gleichen synthetischen Gegensatz in sich birgt wie die Unterscheidung des empirischen und intelligiblen Charakters, diesen Satz hat ein Beethoven nicht nur in sein Buch geschrieben, sondern er war, gleich Kant, eine lebendige Verkörperung desselben. Man lebt nicht von Brot allein, und auch nicht von Musik, und wer gerade einen Beethoven in einer seiner tiefsten Seiten verstehen will, muß wissen, wie es um ihn in Kantischer Beziehung bestellt war.

Kant hat seine besondere Bedeutung darin, daß er, wie kein Philosoph vor ihm, so streng der sinnlichen, der Erscheinungswelt gab, was ihr gehört, er dem Naturgesetz, daß alles, was geschieht, seine Ursache in der Erscheinungswelt habe, mit unerbittlicher Schärfe Genüge tat, nie sich erlaubte, unter irgendeinem Vorwand davon abzugehen oder „irgendeine Erscheinung davon auszunehmen". Je unnachgiebiger er hier vorging, um so klarer mußten sich die Grenzen unseres empirischen, d. h. erfahrungsmäßigen Erkennens zeigen. Nach dieser Seite hin hat denn auch Kant für alle Zeiten unberechtigten metaphysischen Spekulationen ein Ende bereitet, von spiritistischen Übergriffen gar nicht zu reden. Um so deutlicher hebt sich nunmehr auf diesem genau begrenzten Grunde ab, was trotzdem vorhanden ist, aber jenseits alles erfahrungsmäßigen Erkennens liegt. Je schärfer Kant auf jenem, dem Gebiet der Naturnotwendigkeit, vorgegangen war, um so elementarer hier. Dort Erscheinung, hier Ding an sich, dieser als solcher schon von Plato erkannte

*) Wer sich hierüber in Kürze unterrichten will, greife zu dem Aufsatz H. Kretzschmars: I. Kant und die Musikästhetik. (Gesammelte Aufsätze. II. Bd.)

Gegensatz tritt uns bei Kant mit zermalmender Wucht wie zugleich aufbauender gewaltiger Kraft entgegen, und wie sich hinter der empirischen Welt mit ihrer dem Naturgesetz unterworfenen Existenz eine zweite, freie, intelligible, den Sinnen nicht zugängliche, ihnen aber nicht unterworfene Welt auftut, eine Welt, unserem erfahrungsmäßigen Wissen nicht beweisbar, und dennoch mit elementarer Notwendigkeit so gewiß wie die andere, das stellt die Grundpfeiler dieses ebenso tiefdringenden wie himmelstrebenden Philosophie dar, an denen man wohl rütteln, sie aber niemals ernstlich wird beschädigen können.

Ganz gleich verhält es sich nun im besonderen mit dem Charakter des Menschen. Wir lernen ihn nur im Erscheinungsleben kennen, dessen Gesetzen er sich unterworfen zeigt. Wer mithin einen Menschen nur auf dieser Grundlage beurteilt, erkennt seinen empirischen, erfahrungsmäßigen Erscheinungscharakter, so, wie der Mensch leibt und lebt. Jede Handlung hat da ihren Stammbaum; könnten wir eine solche in ihrer Folge von Ursache und Wirkung zurückverfolgen bis in die letzten Schlupfwinkel der Erscheinungswelt — denn nur diese kann beim empirischen Charakter in Frage kommen —, also über unsere Vorfahren weg bis zu Adam und Eva, so würden wir zwar manches von relativer Bedeutung zur Erklärung beitragen können, im Grunde ständen wir dennoch da wie die Ochsen vor dem Berg, und so ergeht es jeder rein naturwissenschaftlichen Erklärung des Menschen, der in seinen Handlungen zu einem unfreien, vom lebendigen Mechanismus des Naturgeschehens abhängigen Wesen gemacht würde. Eine ursprüngliche Handlung gibt es in der empirischen Welt nicht und kann es keine geben, niemals kämen wir zu einem Ende, was sich zudem gar nicht als nötig erweist. Denn lange vorher hat sich in uns eine Stimme erhoben, die uns ein Kommandowort zuruft, von einer Seite her, die, wie wir sofort sehen werden, einer ganz anderen als der empirischen Welt zugehört, jener kategorischen Stimme, die das: Du sollst! spricht. Was ist es mit dieser Stimme, dieser Instanz, die Kant einmal ein tätiges Wesen nennt? Kann sie aus der empirischen Welt stammen? Niemals! Denn sie beweist ihre Unabhängigkeit von dieser dadurch, daß sie die Ursache der empirisch unerklärlichen Handlungen abgibt, weiterhin, daß sie solche Handlungen für notwendig erklärt, die doch nicht geschehen, wohl aber geschehen könnten und sollten, und handle es sich um solche von Tausenden von Jahren. Diese Instanz, die sich mithin als unabhängig von Zeit, Raum und der Naturnotwendigkeit kundgibt, aber mit kategorischem Machtwort auftritt, und vor allem den empirischen Charakter bestimmt, nennt Kant den intelligiblen, d. h. nur dem Verstand, nicht den Sinnen gegebenen Charakter. Er ist auf diesem Gebiet das Ding an sich, das zwar unmittelbar niemals gekannt werden kann, das wir aber nirgends sonst so „greifbar" spüren wie hier und in diesem Sinne gewisser ist wie die ganze, von uns nur als Vorstellung erkannte Welt.

Welche Bewandtnis es mit diesem Charakter hat, das möchte ich an einer Geschichte klarmachen, von der es mir leid täte, wenn sie vergessen oder, wie wir uns bereits ausdrücken können, in ihrer intelligibeln Bedeutung nicht erkannt würde. Es war 1913 beim Tonkünstlerfest zu Jena in der Mitgliederversammlung. Plötzlich sah man am vollbesetzten Vorstandstisch einen Herrn stehen, der sich als der Bevollmächtigte der

Konzertdirektion Wolff — es war der verstorbene Hr. Fernow — vorstellte und zur Mitteilung brachte, daß seine Firma den Reingewinn von 20000 Mark aus dem Berliner Brahms-Beethoven-Feste der Unterstützungskasse des Musikvereins überweisen wolle. (Nebenbei bemerkt, die Summe mußte zu einem gemeinnützigem Zwecke verwendet werden, weil das Fest unter dem Protektorat der deutschen Kronprinzessin gestanden hatte.) Man sieht, wir befinden uns ganz im Getriebe der empirischen Welt. Die Musiker, gut gelaunt und empirisch gepackt, geben ihrer Freude über das Geschenk mit lautem Beifall Ausdruck, Herr von Schillings, der damalige Vorsitzende, bedankt sich angelegentlich, groß steht Hr. Fernow da. Man glaubte die Angelegenheit bereits erledigt, da erhob sich ein mittelgroßer, schwarzgekleideter Herr aus der Versammlung, nämlich niemand anders als der verstorbene Karl Storck, und fing mit ruhigster Stimme zu sprechen an. Er führte aus, daß der Musikverein doch eigentlich der ausgesprochene Feind von Konzertdirektionen sei und sich auch schon in diesem Sinn betätigt habe, daß man sich doch wohl überlegen solle, in welches Verhältnis man durch die Annahme des Geschenkes zu der Direktion Wolff trete. Das Ganze sei doch weiter nichts als ein Manöver, und werde sich als ein Danaergeschenk erweisen. Besinnt euch also noch einmal. — Und nun, was geschah! Ein Jubel erhob sich, ein Beifall ertönte, der den vorherigen bei weitem übertraf. Wie war das möglich? Waren die Musiker etwa charakterlos, und weiter, schnitten sie sich nicht gewissermaßen in ihr eigenes Fleisch, so sie das vorher begrüßte Geschenk zurückwiesen? Welche Stimme erwachte da, wurde urplötzlich mächtig und übertönte völlig die andere, die natürliche, „naturgemäße“, die da sagt, man solle ein freundlich einer Gemeinschaft angebotenes Geschenk mit freudigem Dank annehmen? Ich sage, urplötzlich waren die Musiker von den Fesseln empirischen Naturgeschehens befreit, und jene Stimme war in ihnen laut geworden, die da forderte: Du sollst gegen deine Natur handeln, deinen Vorteil hintansetzen zugunsten von etwas, was über all dem steht. Der Beifall — denn er war stürmisch — entsprang nicht der kühlen Berechnung, daß es vielleicht doch klüger sei, das Geschenk abzulehnen, er war, wie wir gesehen haben, auch ganz anderer Art als der, der dem natürlichen Begehren entsprungen war. Dieser Beifall war die Wirkung des intelligiblen Charakters, der, um einmal Kant selbst sprechen zu lassen, „mit völliger Spontaneität sich eine eigene Ordnung nach Ideen macht, in die er die empirischen Bedingungen hineinpaßt“. Ich weiß nicht, ob das Geschenk dennoch angenommen worden ist, was in gewissem Sinne und in Hinsicht auf diesen Fall auch geradezu gleichgültig ist. Denn man kann gerade an diesem Beispiel das vorher Gesagte sehr klar erkennen, daß der intelligible Charakter Handlungen für notwendig erklärt, ob sie nun geschehen oder nicht. Das Unerklärliche, Transzendentale der Intelligibilität liegt in ihrem spontanen, in sich selbst ursächlichen Hervortreten, darin, daß sie da ist, eventuell geweckt werden muß, niemals aber mehr zum Schweigen kommt, wenn sie hervorgetreten. Was dann die Menschen aus diesen und jenen, rein empirischen Beweggründen mit ihr machen, ob sie sie unterdrücken oder ihr folgen, das ist es, was über ihren Charakter entscheidet. Immer ist der empirische Charakter nichts anderes als die Erscheinung des intelligiblen, sofern es dann auf dessen Beschaffenheit ankommt.

Unsere Geschichte ist denn auch noch nicht fertig, sondern hat noch einen zweiten, allerdings ganz besonders gearteten Höhepunkt. Noch blasser als gewöhnlich, beobachtete Herr von Schillings die beifallklatschenden Musiker, und mit einem Male fuhr er mit einer Stimme, die ich so wenig vergessen werde als die Storcks, die unmittelbar vor ihm sitzenden Musiker an: Habe ich nicht gerade auch Sie dem Angebot freudig Beifall spenden gesehen, und nun dieser plötzliche Umschwung!

Die Schuhriegelung dieser Musiker gehört zum Stärksten, was ich auf diesem Gebiet erlebt habe. Soll nochmals gedeutet werden? Wir fragen, blickte man bei dem Mona-Lisa-Komponisten — der er damals noch nicht und dennoch in aller Klarheit war! — in diesem Augenblick nicht plötzlich in den Kern seines Wesens, ohrfeigte er nicht förmlich die spontan sich erhebende Stimme einer intelligiblen Vernunft, bedeutet eine derartige Handlung nicht ein Verbrechen an dieser, einer höheren Welt? Spricht daraus nicht der sich immer gleich bleibende intelligible Charakter, der einen Schillings ausgerechnet im Kriege, als Deutschland allen Grund hatte, sich auf sich selbst, seine eigentlichste Intelligibilität zu besinnen — und daß man es nicht tat, ließ den Krieg verlieren —, mit der Mona Lisa, einem Kolportagestück ersten Ranges, hervortreten und die Gemüter in Verwirrung bringen ließ, und weiterhin, der dem Komponisten gerade mit diesem Werk nunmehr, nach dem Kriege, deutsches Wesen und heutiges, deutsches Opernschaffen im Ausland bloßstellen läßt! Der Komponist hatte in jedem einzelnen Fall die freie Wahl, so oder so zu handeln, wenn er nun aber — und das soll uns einen Schritt weiter führen — jedesmal ganz gleich handelte, so entspringt dies dem gleichen, unveränderlichen intelligiblen Charakter, den man dadurch erhält, daß alle empirischen Handlungen auf seine letzte Einheit zurückgeführt werden, die nicht mehr empirisch und den Gesetzen der Naturnotwendigkeit unterworfen ist. Ist man hierzu gelangt, dann sind die Akten über einen Menschen geschlossen. Wohl ist jede einzelne Tat frei, aber wir erkennen an Hand der Intelligibilität seines Wesens, wie sie ausfallen wird. Bevor wir aber auf diese Frage, die der „Erkennbarkeit" des intelligiblen Charakters eines Menschen eingehen, eine Frage, die für den Musiker, der sich mit Charakterdarstellungen einläßt, von grundsätzlicher Wichtigkeit ist, müssen wir einen scheinbar großen Sprung machen, den vom menschlichen Charakter zur Tonkunst. Wir fragen da plötzlich, ist diese über alle Maßen tiefsinnige Kunst ihrem eigentlichsten Wesen wie Bestimmung nach empirischer oder intelligibler Natur? Das betrifft aber Fragen, die ich mit Absicht nicht bei dieser Gelegenheit und nicht in diesem Heft behandeln möchte, auch nicht im nächsten, das in besonderer Art Richard Wagner gewidmet sein wird, sondern im übernächsten, in dem man in aller Ruhe des 60. Geburtstages von Richard Strauß zu gedenken hat, der als der eigentlichste musikalische Vertreter des vorkriegszeitlichen Deutschland zu gelten hat, folglich auch als dessen „Musikphilosophie". Heute, im Monat des Königsberger Philosophen, sollte der Grund gelegt werden für die Unterscheidung der beiden Welten, der empirischen und intelligibeln, und wenn dabei Kants sittliche, moralische Intelligibilität in den Vordergrund trat, so liegt dies im Wesen der Weltanschauung dieses Mannes begründet, auf dessen: Du sollst! zu hören und ihm zu gehorchen der deutsche Musiker noch nie mehr Anlaß hatte als heute, wo an der

Spitze des deutschen Musiklebens vielfach Musiker stehen, die der Intelligibilität einer höhern Welt der Menschheit mit „sicherster" Stirne zu begegnen wissen, Deutschland aber auch dem heutigen „Jena" zuführen halfen. Solange dieser Geist herrscht, wird's auch nicht aufwärts gehen. So weit sind wir aber doch vielleicht, daß die „Geburtstage" eines Kant und Strauß miteinander zu kämpfen beginnen. Daß der Geist des Königsbergers zur allmählichen Bildung und dann einmal zum Durchbruch kommt, dem dann auch eine Erhebung folgt, daran zu arbeiten, sollte sich jeder im Angesicht des großen Mannes noch im besonderen geloben.

Houston Steward Chamberlain und Immanuel Kant

Von Dr. Karl Kock, Hamburg

Dem großen deutschen Philosophen Kant hat Chamberlain ein eigenes umfangreiches Werk gewidmet: „Immanuel Kant". Der Autor sagt über die Philosophie des großen Königsberger Weisen: „Heute wissen es einige und ahnen es viele, daß diese Weltanschauung einen Grundpfeiler der Kultur der Zukunft bilden muß ... Sie bewahrt vor den beiden entgegengesetzten Gefahren: priesterlichem Dogmatismus und wissenschaftlichem Aberglauben." „Schon die bloße Berührung dieses Geistes läutert, stärkt und heilt." Ferner: „Heruntergemäht auf alle Zeiten hat Kant die Dogmen alle, alle — ‚Ismen', die es je gab und geben wird. Weggefegt ist die Geschwätzigkeit der Jahrtausende." Das Kernwerk Kants, die Quintessenz seiner Philosophie: „Die Kritik der reinen Vernunft" nennt Chamberlain „das schwerste Werk der Weltliteratur". Einen wichtigen Hinweis für das schwierige Studium dieses einzigen Buches gibt uns der Autor mit folgenden Worten: „... Die vielen Wiederholungen, die für Kants Schriften charakteristisch sind und den Anfänger oft irreführen, da er glaubt, jetzt komme ein Neues, wogegen Kant noch immer bemüht ist, durch neue Gedankengefüge und neue Wörter dieselbe anschauliche Erkenntnis uns so lange mitzuteilen, bis wir sie erfahren und erblicken, anstatt sie bloß zu denken." Kant wußte es selbst ganz genau, daß seine Anschauungen nur mühsam nach begrifflichem Ausdruck ringen. Der Philosoph war zwar ein Meister des Worts, aber nicht des Satzes, denn der ist bei Kant oft ungefüge und unschön. Auf der andern Seite ist aber zu bedenken, was Chamberlain besonders hervorhebt: „Kant wird nur subtil, weil er die Subtilitäten der Vernünftler wegfegen will, ein für alle Mal."

Die äußeren Verhältnisse des großen Philosophen waren während des überwiegenden Teiles seines Lebens dürftig. In mühseligem Frondienst als Hauslehrer und Magister schleppte er sich durch das Dasein. Die Universität tat wenig, ihn zu fördern; erst mit 46 Jahren erhielt er eine Professur, und zwar für Mathematik; „nicht dem weisen Urteile der Fakultät", sagt Chamberlain in „Deutsches Wesen", „sondern dem Zufall, daß ein Kollege gerade auf diesen Stuhl Lust hatte und Kant einen Tausch anbot, verdanken wir es, daß der Denker Philosophie hat lehren dürfen". Der Autor sagt weiter: „... doch stand ihm alles entgegen, und hemmte ihn einerseits die Armut Schritt für Schritt, so fesselte ihn noch mehr die kümmerliche Gedankenwelt, die ihn umgab, die verschnörkelte, armselige

Philosophie, in der er selber erzogen war und die er nun andere lehren sollte . . .“ „Daher die Anomalie, daß bei Kant die Zeit der größten schöpferischen Produktivität zwischen das 55. und 75. Lebensjahr fällt.“ Die Förderungen, die Kant von seiner Zeit empfing, gingen, wie Chamberlain betont, hauptsächlich von zwei wirklich großen Männern aus: „ich meine Jean Jacques Rousseau und David Hume“. Rousseaus Bildnis war das einzige, was Kant an seinen schmucklosen Wänden duldete; seiner Verpflichtung gegen Hume tut er wiederholt Erwähnung. Der Autor fährt fort: „Wenn man, behufs möglichster Vereinfachung, Kants Lebenswerk in zwei Teile zerlegt: einen sittlich-religiösen und einen kritisch-erkenntnistheoretischen, so kann man sagen, Rousseau hat den bestimmenden Antrieb zum ersten, Hume zum zweiten gegeben.“

Ein interessanter Kontrast, den Chamberlain aufdeckt zwischen Kant und Goethe, wirft helles Licht auf die geistige Methode des Philosophen: „Goethe lebt mit ewig offenen Augen und gelangt vom Anschauen zum Denken, Kant lebt mit verschlossenen Augen, und nur auf dem Wege des Denkens gewinnt er anschauliche Vorstellungen.“ „Aber“, sagt der Autor, „meistens unterschätzt man das anschauliche Moment in Kants Denken. Jene eigene hervorragende Vorstellungskraft, die wir für seinen Geist bezeichnend fanden, ist zugleich charakteristisch für seine Philosophie: Alles in ihr ist Vorstellung, und seine Untersuchung ist keine Vernünftelei.“ Ferner: „Es gibt aber eine innere Natur, eine innere Empirie, und hier, wo Kant ganz zu Hause ist, steht er in genau derselben Stellung, wie Goethe der umgebenden äußeren Natur gegenübersteht. Auch diese Natur kann man erleben, wie Goethe die äußere Natur erleben wollte.“ Charakteristisch ist ein Ausspruch Kants, den der Autor anführt: „Die wahre Weisheit ist die Begleiterin der Einfalt. Sie macht gemeiniglich die großen Zurüstungen der Gelehrsamkeit entbehrlich.“ Ein anderer Ausspruch Kants lautet: „Vor meinen Augen erheben sich öfters Alpen, wo andere einen ebenen und gemächlichen Fußsteig vor sich sehen.“ Weiter: „Ich begreife gemeiniglich dasjenige am wenigsten, was alle Menschen leicht zu verstehen glauben.“

Der von Kant für seine gesamte Philosophie selbst geprägte Name ist: „Transzendentaler Idealismus“, woraus, wenn man die Worte klar und deutlich faßt, hervorgeht, daß der Philosoph nicht glaubt, wir könnten die Dinge, wie sie wirklich sind, erkennen, und daß die Erkenntnis des „Dinges an sich“ unsere intellektuellen Fähigkeiten „transzendiert“. „Die oberste Gesetzgebung muß in uns selbst liegen,“ sagt Kant. „Die Tatsachen gibt die Natur, die Gesetze gibt der Menschenverstand.“ Kant sagt: „Alles Reale der Gegenstände äußerer Sinne muß als bewegende Kraft angesehen werden.“ Weiter: „Verbindung ist Vorrichtung des Verstandes, der das Vermögen ist, zu verbinden und das Mannigfaltige unter die Einheit zu bringen.“ Ferner: „Was die Dinge an sich sein mögen, weiß ich nicht und brauche ich auch nicht zu wissen, weil mir doch niemals ein Ding anders als in der Erscheinung vorkommen kann.“

Für die Kunst im engeren Sinne war Kant nicht begabt. Chamberlain vergleicht in dieser Beziehung Goethe mit Kant und sagt: „Durch Kunst zur Weltweisheit war Goethes Devise, und Philosoph und Dichter gingen bei ihm Hand in Hand und waren nicht Gegensätze. Hier liegt der Kernpunkt seines Kontrastes mit Kant. Kant wehrt sich mißtrauisch gegen

derlei Einflüsse, er schließt das Auge.“ Ferner: „Daß der Anblick eines Bauwerkes, die Betrachtung eines Gemäldes, die Erfahrung einer lebendig vorgeführten Tonschöpfung zu jenen Erlebnissen gehört, die einem blitzartig den höheren Sinn des Daseins offenbaren, das Individuum loslösend aus jener engsten aller Schranken, der des Tages (d. h. des Alltages), von dem allen weiß Kant nichts oder weiß er es, so verschließt er sich grundsätzlich dagegen.“ Über das Genie aber hat der Königsberger Weise den abgrundtiefen Ausspruch getan: „Genie ist die angeborene Gemütsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“

Um zu verstehen, was Kant auf sittlich-religiösem Gebiet der Welt geschenkt hat und bedeutet, muß man vor allem den Unterschied zwischen „theoretischer Vernunft“ und „praktischer Vernunft“ begriffen haben. Die theoretische oder „reine Vernunft“ ist die Gesamtheit der Intellektsfunktionen, mit der wir anschauen und denken. Chamberlain sagt: „Das ‚Ich an sich‘ führt zum Verständnis der praktischen Vernunft.“ Ferner: „Das ‚Ich‘ (atman) ist der Damm, der die beiden Welten auseinander hält und zugleich die Brücke, die sie verbindet. Das ‚Ich‘ als Gemüt ist das Dritte, das durch das Zusammentreffen der beiden Welten Entstehende, sagt der Inder. Nie können sie sich begegnen, das Selbst des Stoffes und das Selbst der Seele; eines von beiden muß weichen. Für beide ist nebeneinander nicht Platz. Was der Inder unter ‚Selbst des Stoffes‘ versteht, ist das, was Kant theoretische Vernunft nennt oder Natur, das ‚Selbst der Seele‘, was er mit dem Namen ‚praktische Vernunft‘ oder ‚Freiheit‘ bezeichnet.“ In „Deutsches Wesen“ sagt der Autor: „Drinnen im Gemüte sind theoretische Vernunft und praktische Vernunft kaum durch eine dünne Scheidewand getrennt; es scheint, als müßten sie jeden Augenblick zusammenfließen; je tiefer aber die Gedanken hineindringen, um die Zusammenhänge zu erfassen, um so ferner voneinander geraten sie.“ „Es ist,“ sagt Kant, „nicht möglich, eine Brücke von einem zum andern hinüberzuschlagen.“ Darum ist jede äußere Versöhnung zwischen Religion und Wissenschaft undurchführbar; nur innen, im Herzen des Menschen, fließen beide, wenn der Mensch erst gelernt hat, „was er sein muß, um Mensch zu sein“, harmonisch zusammen. Dagegen ist es ein schweres Verbrechen gegen das Wesen des Menschen, wenn die Religion sich unterfängt, die Wissenschaft zu meistern, und ein noch größeres Verbrechen, wenn die Wissenschaft die Freiheit und mit ihr die Pflicht in Frage stellt.“ Der Autor bringt einmal die gesamte Kantische Philosophie auf folgende präzise Formel: „Was kann ich wissen?“ und „Was soll ich tun?“ Das sind die beiden Fragen, die Kant beschäftigen. „Was soll ich tun?“, das ist die Frage, die die praktische Vernunft oder die Freiheit des Menschen beantwortet. In den „Grundlagen“ sagt Chamberlain: „Kant stimmt mit Goethe überein in „der Ehrfurcht des Menschen vor sich selber“. Erst auf dieser Stufe gelangt der Mensch zum Höchsten, dessen er fähig ist. Das ist Goethes Religion der Ehrfurcht vor sich selbst. Hier ist der feste Punkt des Archimedes. Diese Religion bildet den vollen Gegensatz zur Mechanik. Das ist germanische Religion: der Nexus zwischen den beiden Welten, der sichtbaren und der unsichtbaren, der zeitlichen und der zeitlosen, sonst unauffindbar, liegt euch Menschen im Busen, das lehrt euch Kunst, Liebe und Mitleid. Religion sei auch nicht nur indische metaphysische Erkenntnis, sondern Tat der Gegenwart. Kant sagt einmal ganz

gemeinverständlich: „Er (der Mensch) verknüpft Gott und Welt“, „oder“, fügt Chamberlain hinzu, „wie der wissenschaftliche Ausdruck lautet: er ist Natur und zugleich auch Freiheit; als Natur ist er ein bloßes Rad in einem lückenlosen Mechanismus, als Freiheit ist er eine Persönlichkeit, deren Wert und Würde alles übertrifft, was die Natur hervorzubringen vermag.“ Dieses Wort steht in „Deutsches Wesen“. Ebendaselbst sagt der Autor: „Läßt sich das Gesetz von Ursache und Wirkung nicht als unbedingte Notwendigkeit nachweisen, dann ist unsere stolze Wissenschaft der Natur ein Kartenhaus; kann die Freiheit angezweifelt werden, dann ist Sittlichkeit und mit ihr Religion ein schwankes Rohr.“ Ein anderes Wort Chamberlains ist folgendes: „Kants Religionslehre ist nichts weiter als die ausführliche Begründung und die methodische Entwicklung von Christi Lehre: „Das Reich Gottes ist inwendig in euch.“

*Haydns Sinfonie**) / *Von Dr. Alfred Einstein, München*

„Wenn wir Joseph Haydn nennen, so denken wir uns einen unserer größten Männer; groß im Kleinen und noch größer im Großen; die Ehre unseres Zeitalters. Immer reich und unerschöpflich; allezeit neu und frappant; allezeit erhaben und groß, selbst wenn er zu lächeln scheint. Er hat unsern Instrumentalstücken, und namentlich den Quatuors und Sinfonien, eine Vollendung gegeben, die vor ihm unerhört war. Alles spricht, wenn er sein Orchester in Bewegung setzt. Jede, sonst blos unbedeutende Füllstimme in den Werken anderer Komponisten, wird oft bei ihm zur entscheidenden Hauptparthie. Jede harmonische Künsteley, sey sie selbst aus dem Gothischen Zeitalter der grauen Contrapunktisten, stehet ihm zu Gebote. Aber sie nimmt statt ihrem ehemaligen steifen, ein gefälliges Wesen an, sobald ER sie für unser Ohr zubereitet. Er besitzt die große Kunst, in seinen Sätzen öfters bekannt zu scheinen. Dadurch wird er trotz allen contrapunktischen Künsteleyen, die sich darinne befinden, populair und jedem Liebhaber angenehm. Seine Themen tragen durchaus das Gepräge des Originalgenies und machen ihren Verfasser dem aufmerksamen Zuhörer unter tausenden unverkennbar. Oefters scheinet aber auch in seinen Werken nur das Ungefehr die Noten aufs Papier gebracht zu haben. Aber welche Wendung nehmen diese, dem ersten Ansehen nach nichts sagenden Noten unter seinen Meisterhänden in der Folge? Man wird mit fortgerissen! Eine abwechselnde Beklemmung und Freude über die Verwickelungen und Auflösungen seiner großen Ideen bemächtigt sich des Zuhörers und macht, daß er sich selbst vergißt. Die junge Schöne sowohl, als der bey den Partituren grau gewordene Contrapunktist hören seine Werke mit Vergnügen und Beyfall. Beweises genug, wie sehr ihm Natur und Kunst zu Gebote stehen.“

Der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber, fürstlich Schwarzburg-Sondershausischer Kammermusikus und Hoforganist, hat das zu einer Zeit drucken lassen (1790), als Haydn noch nicht an seine Londoner Reise dachte und seine größten Werke noch ungeboren waren; und etwas

*) Anmerkung der Schriftleitung: Wenn wir diesen Artikel, der als Einleitung zu der Eulenburgschen Kleinen Partiturausgabe von 18 Haydnschen Sinfonien erschienen ist, mit Erlaubnis des Verlegers hier zum Abdruck bringen und damit von unsrer Maxime, nur Originalbeiträge zu bringen abweichen, so hat dies seine besonderen Gründe. Der Aufsatz stellt so ziemlich das Beste dar, was in Kürze über Haydn geschrieben worden ist, weshalb wir bei der Wichtigkeit, die unserer Ansicht nach Haydn für die kommende Zeit haben wird, unbedingt unsere Leser mit ihm bekannt machen wollten, als einem grundlegenden Aufsatz für weitere Arbeiten über Haydn. Ferner durfte aber in einem vor allem Kant gewidmeten Hefte ein Artikel über Haydn nicht fehlen, da die beiden Männer in der Art ihrer „kritischen“ Betrachtung in gewisser Beziehung eng zusammengehören. Ferner hat sich Haydn in einer Weise gerade auch mit dem menschlichen Charakter beschäftigt, die das 20. Jahrhundert hoffentlich mehr beschäftigen wird als das neunzehnte, das von derartigem so gut wie gar nichts wissen wollte. Sein Charakter war denn auch darnach.

Besseres ist im ganzen 19. Jahrhundert über Haydn nicht geschrieben worden. Man könnte Gerbers Sätze nacheinander zur Grundlage einer Abhandlung über Haydn machen, so wie ein Pfarrer seiner Sonntagspredigt eine Bibelstelle zugrunde legt, und es würde in dieser Abhandlung nichts Wesentliches fehlen. Es ist bezeichnend, nicht für Haydn, aber für das Jahrhundert der „Romantik", daß ein Musiker wie Robert Schumann über den „ewig jungen Altmeister" — eine der beliebten Phrasen, wie sie großen Schöpfern angehängt werden, zu denen man kein Verhältnis mehr hat — wortwörtlich schreiben konnte: „Tieferes Interesse hat er für die Jetztzeit nicht mehr" (ein Urteil, das Schumanns Schützling Brahms allerdings nicht mehr unterschrieben hätte), und daß sich später als die einzigen Lobpreiser Haydns nur mehr die kleinen Leute und braven Bürger wie J. H. Riehl und D. Fr. Strauß auftaten.

Das romantische und nebenbei ach! so historizistische Jahrhundert hatte kein Gefühl mehr für die klassische Größe Haydns, aber auch noch keinen Blick für seine entscheidende geschichtliche Stellung, so sehr es sich rühmte, Händel und Bach und damit die ganze altklassische Musik, den Schlüssel und Ausgangspunkt für die Erkenntnis jener Stellung Haydns, wieder entdeckt zu haben. Als Haydn seine ersten schöpferischen Versuche machte, war Bach schon tot und Händel starb genau in dem Jahre, als Haydn seine erste Sinfonie schrieb, 1759. Haydn war hineingeboren in das Zeitalter der Homophonie, das sich im Lauf des 17. Jahrhunderts auf allen Gebieten, in der Oper und Kirchenmusik, in der Kantate, Sonate und im Konzert langsam vorbereitet hatte und gerade um 1750 auf dem Gipfel seines Triumphes stand: ein Triumph der Melodie und ihrer Fioritur, ein Triumph zugleich über Harmonie und Polyphonie — die eine verarmt bis auf die alltäglichsten Beziehungen von Tonica und Dominanten; die andere in eine dunkle Ecke verbannt und als gothisch und barbarisch verschrien und gemieden. Auch wo das 17. Jahrhundert, wo die großen italienischen Altklassiker, wo Bach und Händel „galant" schrieben, war ihre „Galanterie" durchblutet und gekräftigt von polyphonem Grundwesen, ihrer unverlernbaren Muttersprache. Das auf die Altklassik folgende Zeitalter zerbrach in galante und gelehrte Musik. Es ist die Zeit, da in unbegreiflich raschem Verfall die Fuge den Schulmeistern und Theoretikern anheimfällt, da die Oratorien in knöcherne und tote Vokalfugen und -doppelfugen auslaufen, indes das Ideal der Zeit sich in der Opernarie der Primadonnen und Kastraten, in der Solosonate und dem Konzert der Virtuosen in jubilierender Melodie verkörpert. Und man soll diese melodische Homophonie nicht verdammen, wo sie gesetzlich ist: in der Arie, in der Sonate für ein Soloinstrument, im Konzert, wo Tutti und Solo sich in anderem Sinne gegenüberstehen, als die Stimmen in einer polyphonen Einheit. Aber ihre Armut und Gefahr wird sofort sichtbar, wo mehrere gleichgeordnete Klangträger und Klangkörper zusammentreten, in der Sinfonie und im Quartett. Nichts Kümmerlicheres, Leereres als die sog. napolitanische Opernsinfonie mit ihren lärmenden Akkordtiraden, nichtsnutzigen Sechszehntelskalen, dem D-Dur- oder C-Dur-Spektakel ihrer Einleitungssätze, der faden „Zärtlichkeit" ihrer Mittelsätze in langsamem Tempo, der nichtigen Munterkeit ihrer Abschlußteile. Und doch war es gerade diese italienische Sinfonie- oder Ouvertürenform, aus der die Sinfonie Haydns, die klassische Sinfonie hervorgegangen ist.

Haydn ist es gewesen, und er allein, der diesen Dualismus zwischen galanter und gelehrter Musik überwunden hat und damit zu dem Angelpunkt der ganzen Geschichte der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts geworden ist. Man könnte sich aus dieser Geschichte Mozart wegdenken, und die Musik wäre dann um eine Unendlichkeit ärmer; aber ohne Haydn den Entscheidenden wäre Beethoven, der erst in Wien durch die nähere Bekanntschaft mit dem älteren Meister er selbst wird, nicht denkbar. Nicht als ob Haydn als Schöpfer der Sinfonie keine Vorgänger und Vorbilder gehabt hätte. Er ist den italienischen Komponisten von „Sinfonien" verpflichtet, unter ihnen gerade auch dem Giambattista Sammartini, den er später einmals als „Schmierer" bezeichnet hat (er ist dafür, in London, von Felice Giardini als „deutscher Hund" abgetan worden); er ist es den Wiener Komponisten von Ouvertüren und Kassationen, den Monn und Wagenseil, er ist es endlich den Mannheimern, den Johann Stamitz und Richter. Seine Tat tut dem Verdienst und der Persönlichkeit vor allem des Stamitz keinen Abbruch, der künstlerische Ausdrucksmittel — eine effektvolle Crescendo- und Diminuendotechnik, eine bis zum Manierierten geistreiche und belebte Dynamik im Kleinen — in einer Form eingeführt und gepflegt hat, wie sie dem gesünderen und ruhigeren Haydn gar nicht gemäß war. Gerade die erste Sinfonie Haydns, und nur sie, beginnt im ersten Satz mit einem echt Mannheimer Crescendo, das Haydn später nicht mehr verwandt hat: diese Leidenschaftlichkeit, dies kleine Pathos, diese billige Effektsüchtigkeit liegen ihm nicht, er greift zurück auf die vornehmere Terrassen- und Gruppendynamik, wie sie sich aus dem altklassischen Concerto grosso entwickeln und allerdings unendlich verfeinern und bereichern ließ. Jeder Musikfreund kennt den noch für den spätesten Haydn typischen Anfang des ersten Sinfoniesatzes; daß eine zarte Concertinogruppe das Hauptthema vorbringt, das dann vom Tutti des Orchesters jubelnd wiederholt wird: diese Abwechslung von laut und leise bleibt bestimmend für die ganze Haydnsche Sinfonik. Ein anderes Prinzip des Konzerts war sogar eine große Gefahr für Haydn, und es gehört wieder zu seinen unsterblichen Verdiensten, daß er auch sie überwunden und damit eine neue Synthese geschaffen hat: die Gefahr des konzertierenden Solos. Es gibt ein paar berühmte Jugendsinfonien Haydns programmatischen Charakters, die die Tageszeiten „darstellen" wollen: drei von vieren, der Morgen, Mittag, Abend, sind erhalten. Über Haydn als „Programm"-Komponisten sprechen wir später; aber diese Sinfonien zeichnen sich auch durch das konzertante Hervortreten von Soloinstrumenten aus. Der Begriff der Sinfonie schwächt sich in diesem breiten Konzertieren von Violine, Flöte, Violoncell, das Orchester zerfällt in bevorzugte und begleitende Instrumente, das Thematische ins Ariose, ins allzu Liedhafte. Das hat Haydn erkannt und gemieden; auch später noch finden sich in seinen langsamen Sätzen, in den Trios seiner Menuette Soli, aber sie treten im ganzen hervor, nicht aus ihm heraus: bis zu dem idealen sinfonischen Verhältnis, in dem das Solo etwa im Andante der großen Es-Dur-Sinfonie (mit dem Paukenwirbel) im Organismus steht: der zarte Seufzer der Oboe im Minore, die Solovioline im Maggiore, die als einer für alle spricht und in den Kreis des Ganzen wieder zurücktritt.

Die andere Gefahr, die Gefahr der Homophonie, haben weder die

Italiener noch die Mannheimer vermeiden können, und auch die Wiener wären ihr erlegen ohne Haydn. Ihre Sinfonien stehen und fallen mit dem absoluten Wert, der Gefälligkeit oder Frische der Themen und ihrer Folge; sie bleiben in den besten Fällen Rokoko, Zeitalter der Empfindsamkeit. Auch wo sich bei ihnen „Durchführungen" ergeben, bleibt es bei aller Geistreichigkeit und Liebenswürdigkeit bei einer bloßen Maskierung der Homophonie, und wo es, wie in manchen Fällen der Durchführungen oder Schlußsätze, mit dem Kontrapunkt ernst wird, fällt der Ernst sofort in jene berufene Gelahrtheit. Haydn ist, um es paradox auszudrücken, nicht abhängig von der Qualität seiner Themen. Sie scheinen nichts, und sind doch etwas. Daß sie etwas sind, zeigt sich bei der Reprise des Sinfoniesatzes; daß etwas in ihnen steckte, zeigt sich in der Haydnschen Durchführung.

Die Durchführung ist die Rechtfertigung der homophonen Themenaufstellung. Man weiß: der erste Teil eines Sonatensatzes ist ein melodisch-harmonisches Ganzes, in dem ein Dualismus oder Gegensatz eine Rolle spielt — meist der von einem lebhaften und „männlichen" und einem zarten „weiblichen" Thema: das Ganze führt in Dur-Sätzen in der Regel zur Dominante der Haupttonart, in Mollsätzen zur parallelen Durtonart. Die Durchführung hat die Funktion, zur Wiederholung des ersten Satzteiles, zur „Reprise" zurückzuführen, und es gehört zur Wirkung jeder guten Durchführung, daß die Reprise auf einer neuen Ebene des Gefühls oder Geistes erscheint, daß sie den Gehalt der Themen aufdeckt. Haydns Durchführungen sind Spannung von Anfang bis Ende, Spannung wie sie sich ergibt aus der Auseinandersetzung der Themen und Thementeile, aus Auseinandersetzung, die sich bis zum Kampf steigern kann. Mit einem Ruck führt Haydn von der Tonart weg; er liebt es, die Grundtonart bald wieder zu berühren („falsche Reprise"), um die lebendige Kritik des Themendualismus nur um so tiefer und erschöpfender zu erneuen: erst wenn in der Durchführung das Wesen des jeweiligen „moralischen", musikalischen Charakters der Sinfonie erkannt, erschienen ist, springt die Reprise aus ihr hervor. Und so ist, wenn es auch Verwandtschaften einzelner Werke, wenn es auch ein allgemeines Prinzip Haydnscher Durchführung gibt, jede Sinfonie Haydns von der andern verschieden, jede eine Individualität, wenn auch im Lauf der 35 Jahre, in die das Sinfonieschaffen Haydns fällt, eine unerhörte Entwicklung (deren Darstellung im einzelnen ein Buch ergäbe) stattfindet: einer der Marksteine dieser Entwicklung ist die Sinfonie „mit dem Hornsignal", in der der große sinfonische Apparat zum erstenmal nicht konzertant, sondern eben sinfonisch bewältigt ist, in dem zum erstenmal die sinfonische Variation als Schlußsatz auftritt. Die Spannung wird immer weiter und kühner, ohne an Logik und Gesetzlichkeit einzubüßen; der Charakter der Themen wandelt sich — Haydn hört nicht auf, von seinen Kunstgenossen, und zuletzt und am meisten von seinem größten, Mozart, zu lernen —: sie werden einfacher, liedmäßiger, inniger, kantabler, „singbarer" und süßer; das Prinzip der thematischen Arbeit durchdringt schon die Themenaufstellung, so daß die Haltung der Sinfonie im ganzen einheitlicher und geistiger wird — all das ist an den berühmten zwölf großen Sinfonien, die Haydn 1791 und 1794 für seine Londoner Konzerte geschrieben hat, als an Musterbeispielen zu studieren. Aber vorhanden ist

das Prinzip von Anfang an, und wer die 40 Jugendsinfonien studiert, die in der Gesamtausgabe der Haydnschen Werke bisher zugänglich sind, der wird des Bewunderns kein Ende finden.

„Thematische Arbeit" — was ist sie? Sie ist jene Synthese von Homophonie und Polyphonie, die Rettung des Begriffs der Sinfonik, die Ausgleichung des Gegensatzes zwischen den luxurierenden Melodiestimmen und den faulen Bässen der Homophonie, die Emanzipation der Mittelstimmen und damit die endgültige Verabschiedung des Basso Continuo, ein neuer Begriff des Konzertierens, die Verschmelzung, Versöhnung jener Begriffe des Galanten und Gelehrten. Es gibt das Autograph einer Haydnschen D-Dur-Sinfonie von 1771, in deren Andantino Haydn ein paar Takte ausgestrichen und dazu bemerkt hat: „Dieses war vor gar zu gelehrte Ohren." Das ist einer jener seltenen Aussprüche, die blitzartig in das Schaffensgeheimnis eines Meisters hineinleuchten. Haydn hat den strengen Kontrapunkt nicht gemieden, aber er hat ihn in einem neuen Sinn verwendet. In den 70er Jahren schreibt er ein Adagio im doppelten Kontrapunkt oder ein kanonisches Andante; aber am charakteristischsten ist es, daß er schon ganz frühe — in seiner dritten Sinfonie von 1761 — das Menuett kanonisch gestaltet und auf diese Form mit Vorliebe zurückgreift, wie um in diesem seinen konzentriertesten Satz die Konzentriertheit zu überspitzen, die Ausdrucksform launig ad absurdum zu führen. Und die gleiche dritte Sinfonie enthält das erste Beispiel jenes kontrapunktischen Schlußsatzes, der beginnt, sich gebärdet wie eine Fuge, und doch nur der Witz einer Fuge ist, — nicht etwa die Parodie einer Fuge, aber der mit der Strenge und dem Gestrengsein doch nur spielt. Das Fugato unterwirft sich dem Geist der Sonate. Die Laune Haydns (gewöhnlich sein „Humor" genannt — aber der eigentliche Humor ist erst die Domäne des sentimentalischen Beethoven) ist durchaus nicht Komik: sie ist Geist, Wachsein, Witz, und sie vermag urplötzlich in sehr ernste, gefährliche Regionen zu führen, die zu der Fabel vom Papa Haydn, zu dem „zopfigen" Vorläufer Mozarts und Beethovens durchaus nicht passen wollen. Diese Beweglichkeit, das Diskursive — das beste Erbteil des 18. Jahrhunderts, ist die Seele der Haydnschen Durchführung, sie ist die Seele seiner eigensten und größten Schöpfung, seines S c h l u ß s a t z e s. Der Haydnsche Schlußsatz unterscheidet sich nur durch den Witz des Themas und des Thematischen vom ersten Satz, nicht durch die Form. Er hat auf den Geist des ersten Satzes zweifellos zurückgewirkt, wenn er auch nur seine Thematik beeinflußt hat. Es ist bezeichnend, daß Haydn an der Lieblingsform eines seiner Vorbilder, Phil. Em. Bach, dem er im Einzelausdruck sonst viel verdankt, der R o n d o - form, so ziemlich vorbeigegangen ist. Sie ist ihm zu simpel und billig. Wenn er sie anwendet, wie in der großen Londoner Es-Dur-Sinfonie, kombiniert er sie in geistreichster Art mit der Sonatenform. Haydn liebt die nervöse und kokette Art der Phil. Em. Bachschen Pointierung nicht, genau wie er die Empfindsamkeit Phil. Em. Bachs nicht liebt, und in seinen Sätzen zur tiefen Empfindung gewandelt hat. Bei keinem Zeitgenossen — auch bei Mozart nicht — findet man jene nur ihm eigentümlichen langsamen Sätze, die ganz auf Zweistimmigkeit gestellt sind, unendliche reine Melodie über stützendem Baß und doch im Grundwesen verschieden von der Melodie der Altklassik, der harmonischen Ergänzung

nicht bedürftig, ja ihr widerstrebend. Keiner hat die hymnische Breite seines Adagios, das keine Verwandtschaft mehr mit der Rousseauschen Sentimentalität, mit dem 18. Jahrhundert, sondern mit Goethescher Naturnähe besitzt. Das Andante einer C-Dur-Sinfonie um 1769 spielt noch mit dem Echo, es malt noch Naturstimmung; der spätere langsame Satz Haydns ist Natur, wie denn Haydn ohne Frage der bodenständigste, gesündeste all unserer großen Meister ist.

Haydns größtes Geheimnis ist die Einheit nicht nur des einzelnen Satzes, sondern der ganzen Sinfonie. Die Zeitgenossen haben verschiedenen seiner Werke auszeichnende Benennungen gegeben: der „Schulmeister“, der „Philosoph“, die „Roxelane“, „l'Ours“, „la chasse“, „Feuersinfonie“, „Merkur“, „La reine“ und wie sie alle heißen. Es sind Marken, Etiketten, ohne tiefere Bedeutung. Haydn selbst hat zu seinem Biographen Griesinger von „moralischen Charakteren“ gesprochen, die er in seinen Sinfonien ausgedrückt oder dargestellt habe. Dasselbe hätte Bach von seinen Fugen sagen können. Es ist immer Bach oder Haydn, der in diesen Fugen oder Sinfonien spricht; aber mit den moralischen Charakteren ist jener Zwang, jene Wahrheit gemeint, mit der in der ersten Durchführung sich der motivische Organismus eines fast Objektiven aus den gegebenen Themen aufbaut; und dies Individuelle, Charaktervolle bestimmt dann auch die Gestaltung der übrigen Sätze. Man darf es sagen: es gibt keine „unwillkürlichere“ Musik als Bachsche Fugen und Haydnsche Sinfonien.

Das Menschliche bei Haydn hat altösterreichische Mundart (manchmal sogar betonte slawische); aber in keiner Mundart ist menschlicher gesprochen worden. Menschlicher nicht im Sinne romantischen Affekts. Haydns Sinfonie führt nicht über sich hinaus, sie ruht völlig in sich. Mit ihrer dynamischen Vornehmheit hängt es zusammen — oder vielmehr diese Vornehmheit ist der Ausdruck dafür, daß sie keine affektvolle Gebärde kennt, kein Pathos, keine „Extase“, keine Steigerungen. Sie ist unbürgerlich, unplebejisch; sie ist wie ihr Publikum aristokratisch; trotz ihrer Kindlichkeit und Frommheit; deshalb ist sie von dem romantischen, bürgerlichen, plebejischen und pathetischen 19. Jahrhundert auch nicht mehr verstanden worden. Wenn ihm das 20. wieder gehören wird, so wird das ein Zeichen sein, daß es künstlerischer, verständiger, besser geworden ist.

Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik / Von Dr. Alfred Heuß

IV. Über Othmar Schoecks „Elegie“, (Deutsche Uraufführung in Leipzig am 12. März)

Wenn hier über des Schweizers Schoeck abendfüllendes Werk, die unter dem Namen Elegie zusammengefaßte Liederfolge nach Gedichten Lenaus und Eichendorffs, etwas eingehender gesprochen wird, so hat dies seine bestimmten Gründe. Das Werk ist nicht nur seiner seelischen Beschaffenheit und seiner Anlage nach etwas Besonderes in der neueren deutschen Liedliteratur, sondern bietet auch hinsichtlich seines Stiles und der Verwendung seiner Mittel so manches Interessante und Wesentliche, daß es sich im Hinblick auf die Erkenntnis zeitgenössischen Schaffens tatsächlich lohnt, sich mit ihm näher zu beschäftigen.



Phot. E: Hoenisch, Leipzig

Othmar Schoeck
geb. 1886

Der Liederkomponist Schoeck (geb. 1886) ist in Deutschland ziemlich wohl bekannt, wenn man ihm im Konzertsaal auch nur gelegentlich begegnet. Man begreift dies nicht ganz, denn Schoeck hat nicht nur eine Anzahl echter und schöner, sondern auch dankbarer Lieder geschrieben, die ohne weiteres überzeugen. Es sind dies vor allem Stücke, in denen ein rein lyrischer Text in einer geradezu schlackenlosen, schönen Melodie eingefangen wird, zu der eine Begleitung erklingt, die in speziell Schubertscher Art meist nur ein einziges Motiv in vollmusikalischer Weise durchführt, wobei die Harmonik einzelne Textstellen sinngemäß beleuchtet. Schoeck, der sich über diese ihm besonders liegende Liedstilart allmählich ganz klar geworden sein dürfte, hat sie denn auch in der Elegie sehr stark herangezogen. Wo er sich hingegen von diesem Prinzip stark entfernt, indem er Texte wählt, bei denen eine lyrische Gesangsmelodie sich nicht einstellt und eine ganz andere Textbehandlung sich nötig macht, geht's ihm meist nicht anders wie den andern modernen Liederkomponisten, und so treffen wir bei seinen bisherigen Liedern eine starke Ungleichheit an; viel Gewolltes, aber nicht Bezwungenes. Daß ihm aber echte Gebilde gelungen sind, die zum Besten der neueren Liedliteratur gehören, das erhebt ihn sogar weit über die Menge liederschreibender Komponisten und wird auch wohl seine besten und erlebtesten Lieder in eine spätere Zeit gelangen lassen. Nun aber zur Elegie.

Es ist dies eine aus 24 Nummern bestehende Liederfolge für eine tiefe Stimme und einem aus 15 Spielern bestehenden Kammerorchester. Der Komponist hat die Lieder nach eigenem Ermessen aus den Gedichten Lenaus und Eichendorffs zusammengestellt, wobei der schwermütige Lenau stark überwiegt. Dieser Gesamttext, dem der Komponist den Titel „Elegie“ gegeben hat, atmet wehmütigste, durch ein Liebeserlebnis herbeigeführte Herbststimmung, und zwar von einer Intensität, die bis zu einer entsagenden Verneinung des Lebens geht. Etwas Frisches, Zukunftfrohes ist dieser Zyklus also keineswegs, worüber aber niemand mit einem Künstler zu rechten hat. Man denkt auch unwillkürlich an jenen berühmten Liederzyklus, der ebenfalls in 24 Liedern die Wirkungen eines unglücklichen Liebeserlebnisses zum Ausdruck bringt und sogar bis ins Pathologische dringt, an Müller-Schuberts Winterreise. Und tatsächlich, man hat es mit einem spätherbstlichen modernen Gegenstück zu diesem Werk zu tun, und daß man immerhin vergleichen darf — ein Schubert schlägt dann allerdings gelegentlich geradezu Menschheitstöne an —, dafür liegt die Berechtigung vor allem einmal in der seelischen Echtheit der Schoeckschen Liederfolge, der ich in dieser Beziehung außer Mahlers Kindertotenliedern kaum etwas in der modernen Liedmusik gleichstellen könnte. Man halte sich auch lediglich vor Augen, daß, wer in eine so große Zahl ähnlich gearteter, leidender Gedichte sich als Komponist vertiefen kann, dazu von innen heraus gedrängt werden muß; auf äußerliche Art ist Derartigem überhaupt nicht beizukommen. Unzweifelhaft wird dem Hörer auch ziemlich viel zugemutet, wie es auch bei Schubert der Fall ist; der Zyklus besitzt aber wirklich zwingende Kraft.

Auch in einer stilistischen Beziehung stimmen die beiden Zyklen miteinander überein, sofern Schoeck ebenfalls jedes Lied für sich allein hinstellt, von dem Mittel instrumentaler Verbindung also keine Anwendung macht, mit Ausnahme der beiden letzten Lieder, wo dieses Ineinandergehen denn auch sehr wohltuend wirkt. Man kann diese strenge Trennung bedauern, da sie auch dem Sänger, der für jedes einzelne, oft schnell vorüberziehende Lied die Stimmung herzustellen hat, die Aufgabe erheblich erschwert. Welche Abwechslung in Pfitzners „Von deutscher Seele“! Zudem hätte das von Schoeck mit größter klanglicher Feinheit verwendete Kammerorchester ausgezeichnete Gelegenheit zu verbindenden Zwischenspielen geboten. Aber schließlich wird man auch hierin nicht mit dem Komponisten rechten wollen, denn die strenge Trennung hat um so mehr jedem einzelnen Lied auch zu einem Eigenleben verholfen.

Der Zyklus überzeugt aber nicht nur in menschlicher, sondern im ganzen auch in künstlerischer Beziehung, und hier beginnen die hier wesentlichen Fragen. Indem Schoeck ganz verschiedene Mittel anwendet, außer früheren auch ausgeprägt moderne, müßte sich, theoretisch geurteilt, ein starker Zwiespalt einstellen, zumal die Gegensätze oft unvermittelt nebeneinanderstehen, dann aber auch ganze Stücke in diesem oder jenem Stil gehalten sind. Und das gerade ist nicht der Fall, der naive Hörer wird sich der Gegensätze kaum klar bewußt, und auch für den scharf Aufmerkenden ergibt sich eine einheitliche Gesamtwirkung. Schoeck zeigt sich also als „Zweifrontenkomponist", wirkt aber zugleich einheitlich. Des Rätsels Lösung erblicke ich zunächst einmal in der einheitlichen, stark seelischen Erfassung der Gedichte, die dem ganzen Werk einen überaus sicheren und starken Untergrund gibt und es weiterhin von hier aus derart nährt, daß die spezielle Anwendung der Mittel nicht in erster, sondern erst in zweiter Linie ihre Rolle spielt. Das macht auch das Werk zu einem künstlerischen, zu einem solchen, an dem sich Kunstfragen überhaupt erst behandeln lassen. Einen unserer künstlerischen Hauptsätze, daß die Mittel nicht Zweck, sondern wirklich nur Mittel sein dürfen und daß, wird dieser Forderung genügt, es schließlich gleichgültig ist, mit welchen Mitteln, alten oder modernen also, ein natürlich echt künstlerischer Zweck erreicht wird, diesen Grundsatz haben wir natürlich auch auf dieses Werk anzuwenden. Es wird sich dann auch herausstellen, ob und wieweit Schoeck trotz Anwendung moderner Mittel ein wirklich moderner Komponist ist.

Es wurde hier einmal ausgeführt, daß die Geschichte der Musik eine solche der Melodie und — ihrer Bearbeitung sei. Die eigentlich moderne Musik hat gerade auch die Melodie zerschlagen, und man ist gegenwärtig immer noch beschäftigt, die Trümmer auf Grund neuer Methoden zu bearbeiten, liebäugelt aber auch bereits mit Melodien, und stammen sie von den Zulukaffern. Von diesen eigentlich modernen Komponisten unterscheidet sich nun Schoeck prinzipiell dadurch, daß er wirkliche Melodien zur Bearbeitung vor sich hat, und zwar durchgängig echte, meist ganz natürliche und schön geschwungene. Schoeck hat also etwas Wirkliches in der Hand und kann deshalb die Melodie bald eine Ehe zur rechten, bald eine zur linken Hand eingehen lassen oder auch im gleichen Lied beide Bearbeitungsarten nebeneinander anwenden: die Melodie als solche, das eigentliche Individuum, wird dadurch wohl berührt, keineswegs aber in seinem Grundwesen verändert. Von hier, also zunächst lediglich der Melodie aus, trete man an die beiden Lieder in unserer Notenbeilage heran, da uns durch das Entgegenkommen der Verleger, der Herren Breitkopf und Härtel, die Möglichkeit gegeben ist, unsere Ausführungen in ihrem Kernpunkt auch praktisch belegen zu können. Man wird bald bemerken, daß es sich in beiden Fällen um echte, schön gebildete Melodien handelt, um solche, die eine eigene Seele haben, deshalb ganz gut für sich allein gesungen werden können. Dieses Prinzipielle hat Schoeck vor den meisten heutigen Liederkomponisten voraus, und das ist natürlich ein entscheidendes Moment. Man hat heute der Melodie vor allem deshalb den Laufpaß gegeben, weil man keine echten Melodien mehr zeugen konnte und deshalb auf Ersatzmittel sich angewiesen sah. Wird der Mann impotent, so kommt er leicht auf allerlei,

und steht ihm die nötige „Sicherheit“ zur Verfügung und sieht er rings um sich Genossen, denen es nicht besser geht, so gelangt er schließlich auch noch dazu, seinen Zustand als den höheren, kultivierteren anzusehen, er verachtet die Melodie, das Naturgemäße, und tut sie mit hochmütiger Gebärde in Bann. Es ist denn auch schließlich keine so große Kunst, ein Gebäude zu Fall zu bringen, wenn man ihm das Fundament, und das ist in der Musik nun einmal die Melodie in dieser oder jener Ausprägung, beim Lied die eigentliche Liedmelodie, wegnimmt.

Als wirklicher Melodieerfinder ist also Schoeck ganz und gar kein moderner Musiker, und er dürfte vorläufig von den Vertretern der neuen Musik mit zweideutigen Augen betrachtet werden, und dies auch deshalb, weil er teilweise mit ihren Mitteln arbeitet. Denn nun gebe man sich auch mit der „Begleitung“ des ersten der beiden Lieder ab. Das wird scharfe Kost für diejenigen sein, die sich an diese Küche noch nicht gewöhnen konnten, wobei aber zu bemerken ist, daß die Schärfen im Klaviersatz stärker hervortreten als in der die Klänge verteilenden Orchesterausführung, zumal Schoeck mit dem Orchester überaus fein umgeht, er allen Roheiten Strawinskys und Hindemiths ferne steht. Aber schneidend wird das Lied durch eine derartige Begleitung, wofür den Grund der zweite Teil des Gedichtes gibt, den in dieser Schärfe aufzufassen, Berechtigung vorliegt. In ein Chaos tritt man aber trotzdem keineswegs, im Gegenteil herrscht Ordnung, nur ist eben das Dissonanzverhältnis sehr stark erweitert, und zwar hinsichtlich der intensiven Wirkung im Sinn einer Vereinfachung. Vor zwanzig Jahren hätte ein Komponist zur Erreichung einer ähnlichen Intensität eine Unmenge Akkordmaterial herangeschleppt, was aber zugleich eine völlig andere, nämlich die in hysterischen Lauten sich ergehende, damalige Gesangsstimme eingeschlossen hätte. Und daß dieser unnatürlichen und unechten, aufgedunsenen Musikmacherei der Krieg erklärt wurde, ist ein tatsächlicher, gerade von uns begrüßter Fortschritt, sofern Abwendung vom Unnatürlichen immer ein Anzeichen von wirklichem Fortschritt sein wird. Wir stehen hier also vor dem Faktum, daß ein Komponist, der eine echte Melodie zu erfinden vermag, Mittel der neuen Musik verwendet, die nun aber, weil sie mit etwas dieser neuen Musik noch Fremdem, eben einer kompakten, natürlichen Melodie, zusammentreffen, in anderer Weise zur Anwendung gelangen, und vor allem hierin besteht stilistisch das Positive des Werkes. Man kann, genau genommen, nicht einmal sagen, daß Schoeck sich direkt der Mittel der modernen Musik bedient, sondern vielmehr der durch sie angeregten erweiterten Verhältnisse in der Auffassung der Töne zueinander. Das wird nach dieser Seite hin auch wohl einmal das Ergebnis der heutigen Musikbestrebungen sein, was einschließt, daß jeder Künstler eine ganz individuelle Anwendung dieser Verhältnisse macht.

Das Wesen einer echten Liedmelodie besteht im Grunde genommen in ihrer Zeitlosigkeit, d. h. ihrer Unabhängigkeit von der Zeit, in der sie erfunden wird. Die zeitlichen Einflüsse betreffen eigentlich nur Färbungen, woher es auch rührt, daß modernste Komponisten ganz alte Melodien verwerten können. Eine echte Liedmelodie *ist*, weil sie genitum, non factum ist. Läßt sich alles andere bei Talent und Schulung *machen*, um aber auch mehr oder weniger der Zeit unterworfen zu sein, so genügt zu einer *echten* Liedmelodie Talent allein nicht, sondern ihre Ent-

stehung hängt auch — ich kann nach dem Aufsatz über Kant den Ausdruck nun ohne weiteres verwenden — von dem Intelligiblen eines Tonsetzers ab. Ich will damit in diesem Zusammenhang nur die nähere Begründung dafür geben, warum die Melodien dieses Werkes, weil sie eben meistens echt sind, weder als Romantik, noch als klassisch, noch als modern angesprochen werden können. Sondern es sind Melodien, Gebilde also, die einer recht verschiedenen Bearbeitung unterworfen werden können. Nur diese unterliegt zeitlichen Einflüssen und empirischen Absichten des Tonsetzers, und wenn nun Schoeck eine Begleitung schreibt, die auch im inneren Sinn kammermusikalisch gehalten ist, also Intensitätswirkungen im Sinne der Nachromantik aus dem Wege geht, so gibt er sich hier als Vertreter der neuen Zeit zu erkennen. Die Begleitungen haben sogar etwas Primitives, die Stimmen schleichen vielfach förmlich, bewegen sich nur mühsam fort, auf malerische Zutaten wird entweder ganz verzichtet oder sie werden, wie in einigen der erregten, heftigen Lieder, mit einer ebenfalls beinahe primitiven, modernen Realistik behandelt. Wie in Nr. 7 das bange Herzklopfen, in Nr. 11 die Glocken, in Nr. 14 das Schwirren der Vögel, der Wind Nr. 17 gegeben werden, nämlich immer auf einen „Ton", ein Motiv gestellt, das hat seinen Ursprung in einer spezifisch modernen, höchst eindringlichen künstlerischen Primitivität, die bei Schoeck neu ist, trotzdem aber nicht unvorbereitet kommt. Das Schubertsche System, von dem bereits die Rede war, feiert hier eine moderne Neugeburt. In der Mehrzahl der Lieder treffen wir es aber ziemlich rein, wenn auch, und zwar dem eigentlichen Charakter des Werkes entsprechend, in müd-elegischer Gestaltung, so daß es zu markanten Motiven selten kommt. All das verhilft weiterhin die innere Einheit des Werkes herbeiführen.

So wird man denn auch das zweite Lied unserer Notenbeilage verstehen. Die Begleitung schraubt das Gefühl ordentlich zurück, wir erleben nur Andeutungen, über dem Ganzen liegt für mich geradezu etwas Präraffaelitisches, die Harmonik ist fast altertümlich einfach und doch neu gefaßt. Vor allem: Welch stille, innige, in sich hineinsingende Melodie von glücklichster Erfindung, so gänzlich fern aller Gefühlsauftragung! Geflissentlich geht die Begleitung allem Malerischen aus dem Wege, eine Andeutung für die Worte: „Braust des Herbstes banges Treiben" findet nur durch die Singstimme statt. Wie hätte ein Pfitzner die Töne rauschen lassen bei: Waldesrauschen, wunderbar, und natürlich mit innerer Berechtigung, während hier gar nichts getan wird. Man erinnere sich des vorhin Gesagten. Es fühlt hier wohl jeder, daß wir an der Grenzscheide zweier Kunstauffassungen stehen. Denn wir wollen es nochmals scharf zusammenfassend bemerken: Auch wo Schoeck mit als solchen früheren Mitteln arbeitet, macht er von ihnen eine im seelisch-geistigen Sinn neuzeitliche Anwendung.

Vieles wäre noch auszuführen, nicht zum wenigsten die Beobachtung verständlich zu machen, daß die mit früheren Mitteln bearbeiteten Lieder gegenüber den anderen weit wärmer wirken, gelegentlich geradezu heimwehartig. Man vergleiche in Nr. 8 die Stellen in der Mitte und am Schluß; da bricht's plötzlich wie warme Sonne durch. Aber es nützt nichts; wir müssen durch, und dann wird's auch einmal wieder hell, klar und zugleich warm werden.

So wenig zukunftsfreudiger Natur das Schoecksche Werk seinem menschlichen Charakter nach ist, und es uns als eine in herbstlichste Farben und Gemütsstimmungen getauchte Elegie gegenübertritt, als künstlerisches Werk scheint es mir eine Mission zu haben: Es möge zeigen, daß dann auch mit modernen Mitteln sich etwas Echtes erreichen läßt, wenn der für alle Zeiten geltenden künstlerischen Forderung Genüge getan wird, daß man über Essentia, das sind in der Tonkunst echte Melodien, verfügt. Alles andere muß sonst Schall und Rauch bleiben. Und weiterhin zeigt es mit nicht minderer Klarheit, daß auch ältere Mittel ganz neuzeitlich wirken, wenn sie in diesem Sinn zur Anwendung gelangen. Immer werden die Mittel als solche Materie bleiben, Geist und Seele sind es, die ihnen Leben einhauchen. Woher rührt es als von hier, daß modernste Werke oft schon nach zwei- und dreimaligem Hören antiquarisch wirken? Der starke, in dieser Einheitlichkeit gerade auch bei Schoeck neu sich zeigende seelische Gehalt wird es sein, der seine Elegie vor diesem Schicksal bewahrt.

Die Aufführung fand im Kammermusiksaal des Gewandhauses als erste Veranstaltung der hiesigen Ortsgruppe der internationalen Gesellschaft für neue Musik statt. Man sieht, die Sache ist uns selbstverständlich wichtiger als unsere Stellung zu der Gesellschaft. Da wir uns mit dieser aber so ausgiebig beschäftigt haben, dürfte unsere Leser gerade auch interessieren, welchen Anklang in der hiesigen musikalischen Bevölkerung die internationale Gründung gefunden hat. Trotz ausgiebigster, bis in die Hallen des Gewandhauses getragener Propaganda einen recht geringen, und wenn das erste Konzert glücklicherweise auch sehr gut besucht war, so weiß man als ein auch in diesen Dingen etwas hinter die Vorderseite Blickender, daß weitaus die Mehrzahl der Besucher keine elegischen Betrachtungen darüber hatten anstellen müssen, wie sie in das Konzert hineinkommen sollten. Tatsächlich, der internationale Gedanke ist in Leipzig, wenigstens bis dahin, ganz und gar nicht auf warme Sympathien gestoßen, und so ergibt sich, daß diejenigen, die der Sache der neuen Musik recht angelegentlich dienen wollten, dazu sich aber der heute wirklich albernen Flagge der Internationalität bedienen zu müssen glaubten, daß diese der Sache, auf die es doch ankommt, nur schadeten. Hätte man ganz einfach eine Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik gegründet, so wäre gegen das gesunde Empfinden hiesiger Musikfreunde nicht verstoßen worden und die Gesellschaft hätte auf weit größeren Zuspruch rechnen dürfen. Jetzt dürften wir es aber erleben, daß ein fleißig nach auswärts schreibender Schriftsteller wie Herr Aber berichtet, im konservativen Leipzig sei eben kein Interesse für neue Musik vorhanden. Daß, weiterhin bemerkt, ein Werk wie die Elegie, die durchaus der deutschen Musik angehört, nicht des Eintretens einer internationalen Gesellschaft bedarf, sondern, etwas früher oder später, seiner Bedeutung wegen dem deutschen Musikleben zugeführt werden mußte, bedarf nach den gemachten Ausführungen keiner Darlegung mehr. Im Rahmen der Gewandhauskammermusikkonzerte hätte denn auch das wertvolle Werk seinen natürlichen Platz finden können.

Die überaus warm aufgenommene Aufführung leitete der Komponist, ein durchgebildeter Dirigent, mit allem erforderlichen Feinsinn selbst. Ausgezeichnete Kräfte standen ihm zur Verfügung, der vorzügliche Baritonist Thomas Denijs, der sich das Werk zu einem besonderen Studium gemacht hat — doch kann ich mir manches innerlicher denken —, ferner das aus dem Gewandhausquartett und sonstigen ersten Kräften des Gewandhausorchesters bestehende, durch Günther Ramin am Klavier vervollständigte Kammerorchester. Man wird es begrüßen, dem Werke in Leipzig in den nächsten Jahren wieder zu begegnen.

AUSTRIACA

Von Emil Petschnig

AUS OPER UND KONZERTSAAL

Nun ist nach mehrfachem Aufschub, nach manchem Ach! und Oh! während des Einstudierens endlich der Vertrag erfüllt und das rothaarige Scheusal aus der Merowingerzeit, Fredigundis in der Ver-„Dichtung" von B. Warden und J. M. Welleminsky und Vertonung durch Frz. Schmidt jüngst zum 3. (Schwarzseher meinen: zum letzten) Male über die Bretter unserer Staatsoper geschritten. Bar jeder Größe auch im Bösen, bar vor allem jeder Psychologie, die doch der Musik das Material zuzuwerfen hat, daraus sie ihr Gewebe spinne, ist die Handlung nur eine kitschige Folge von Kraßheiten und Äußerlichkeiten, welche den Zuschauer völlig gleichgültig lassen. Und wenn schon zu solchen Schauerszenen und Moritaten musiziert werden mußte, wäre höchstens melodramatische Untermalung am Platze gewesen, welche einer raschen Ent- und Abwicklung der Vorgänge nicht im Wege stand. Der Komponist jedoch tauchte dieses hohle Librettistenmachwerk nach ältester, längst überholter „Wagner-Weis'" in ein Meer von Tönen, zerdehnte alles ins Ungemessene und bewies dadurch neuerdings, daß ihm das intuitive Gefühl für das auf der Bühne Notwendige, Wirksame, Zündende absolut abgeht. Gewiß, wohin man hört, überall reife Meisterschaft in der Beherrschung des Harmonischen, Polyphonen, Orchestralen; auch an manchem charakteristischen Thema, an mancher sicher getroffenen Stimmung gebricht es nicht; doch können solche Momente unmöglich für das durchaus Verfehlte des Gesamtstiles entschädigen, und der Tod eines Stückes, die Langeweile, beginnt den Aufnehmenden zu beschleichen. Die Kritik verhielt sich durchaus ablehnend und das Publikum demonstrierte bereits bei der Premiere durch sein Fernbleiben gegen diese neuerliche Verschwendung von Kraft und Zeit an eine von vornherein aussichtslose Sache, deren Begünstigung, Annahme und Aufführung Direktor Schalk belastet, welcher demnach, trotz jahrzehntelanger Opernkapellmeisterlaufbahn, noch immer keine blasse Ahnung von den Vorbedingungen eines Opernerfolges zu haben scheint. Oder war es nur wieder die leidige Freunderlwirtschaft, welche der Novität die sonst so eingerosteten Pforten des Institutes öffnete?

„Dieses war der erste Streich und der zweite folgt sogleich" in Gestalt der Neuinszenierung und -studierung von Meyerbeers „Afrikanerin". Gewiß kann es nicht schaden, wenn in das wilde Tohuwabohu der modernen Orchesteropern ein Menekel schallt, welches daran erinnert, daß alle dramatische Musik eigentlich vokalen Ursprungs ist, und man nähme faute de mieux selbst noch das Alterswerk des mit allen theatralischen Salben geschmierten Vollenders der grand opéra (der sie damit zugleich ad absurdum führte) als solche Warnung hin, wenn diese nur durch überzeugende Stimmen sich verkündigte. Aber just in diesem wichtigsten Belange versagt die in Rede stehende, nach 20 Jahren des Schweigens unternommene Wiederaufführung fast durchaus, denn anstatt Herrn Piccavers und Frau Wildbrunns, die seit Monaten für die Hauptpartien in Aussicht genommen waren, tragierte die Utilität Fischer-Niemanns den Vasko und mit Aufopferung im letzten Augenblicke einspringend die Altistin Frl. Paalen die Selica. Einzig Herr Schipper stattete den Nelusco mit dem schweren Geschütz seiner Stimme aus. Wie immer unter R. Strauß' Direktion ist auch da das äußerliche Blendwerk einer kostspieligen Ausstattung (Inszenesetzung: Oberregisseur Josef Turnau) das Wichtigste an der Sache — zumal die regelrecht nach allen Seiten schaukelnde Schiffsdekoration und ein an möglichst hüllenlosen weiblichen Schönheiten reiches Ballett sind als Anziehungskräfte gedacht — während ihr Wesentlichstes in Halbheit stecken blieb. Dafür grassieren schon Notizen über die für den Mai angesetzte Uraufführung von des Meisters „Schlagsahne".

Im Konzertbericht sei diesmal höflicherweise dem Auslande der Vortritt gelassen. Da ist zunächst ein von Alick Maclean geleitetes „Keltisches Konzert" zu verzeichnen, in dem man die recht erfreuliche Bekanntschaft mit einer „Cimrischen Rhapsodie" von Edward German machte. In der Form einer pausenlos gespielten Sinfonietta gehalten, bezieht sie ihr thematisches Material von altenglischen ernsten wie heiteren Volksliedern, die unter Benutzung maßvoller moderner Satzkunst eine geschmackvolle Durcharbeitung erfahren. Sie kann deutschen Dirigenten mit gutem Gewissen empfohlen werden. Bei aller Kürze und Schlicht-

heit stimmungsfördernd war auch ein „Alte keltische Weise" betiteltes Violinsolo mit Streicher- und Harfenbegleitung, von Konzertmeister R. Malcher auf Verlangen der Hörerschaft zweimal mit schönstem Gelingen vorgetragen. Weniger Behagen dagegen weckten im Italienischen Orchester-Konzert unter Ed. Granelli Malipieres atonale „Pause del Silenzio", bei deren erfindungsloser Klang- wie Töneklitterung sich die Analogie mit dem wirren Knäuel von Farbenklexen und einander schneidenden Linien auf futuristischen Bildern deutlich wie noch nie meinem Bewußtsein aufdrängte. Eine „Cleopatra"-Ouvertüre von Mancinelli war regelrechte Kontrapunktübung, und Ponchiellis „Tanz der Stunden" gefällige Ballettmusik älteren Stils. Dazwischen sang, ja tragierte Frl. Renée Gará von der Mailänder Scala beliebteste Opernarien von Puccini u. a. mit prachtvoller, großer Stimme und wahrhaft südlichem Temperament. Eine voluminöse, selten schöne voix blanche besitzt auch Germaine Lubin von der Pariser großen Oper, die wie ihre Toilette von geschmackvoller Einfachheit war, auch in Vortrag und Technik den Beweis einer ungemein vornehmen, von jeglichem Mätzchen freien Gesangskultur an alten Meistern, impressionistischen Liedern von Gabriele Fauré und Fallaschen spanischen Vierzeilern erbrachte. Leider gähnte der Saal vor Leerheit, während das Konzert Battistinis sich zu einer gesellschaftlichen Attraktion auswuchs, welcher glücklicherweise der bedeutende künstlerische Hintergrund nicht abging. Französische Musik führte Georges Fouilloux vor. Darunter, von Zino Francescatti auf einer herrlichen Geige mit vornehmer Technik gespielt, E. Chaussons orchesterbegleitetes, aber wenig besagendes „Poème" und von Vincent d'Indy „La queste de Dieu", welche Tondichtung den Haß ihres Verfassers (wie überhaupt des musikalischen Neufrankreich) gegen Wagner so recht verständlich macht: Die Herrschaften fühlen sich vor diesem deutschen Genius so erbärmlich klein und können doch noch immer nicht los von ihm! Das Budapester und das Triestiner Streichquartett war für je zwei Abende hier zu Gast, und es ist kaum zu entscheiden, welcher der beiden Vereinigungen man für tiefstes Erfassen des geistigen Gehalts und seiner virtuosen Klangwerdung eher die Palme reichen soll. Nicht minder frappierte und packte die Sängervereinigung der Prager Lehrer (50 ausgesuchte Stimmen unter der eifervollen Führung M. Doležils) durch straffe Rhythmik und kühnste dynamische Kontraste, die sie zumal an interessanten Kompositionen tschechischer Autoren zu bewähren reichlich Anlaß hatten.

Aus der Zahl umfangreicher heimischer Veranstaltungen möchte ich für diesmal nur herausgreifen das erste von Musikdirektor Ignaz Herbst geleitete Orchesterkonzert des deutschösterreichischen Autorenverbandes, in dem — eine Leipzig gewiß interessierende Kuriosität — das verschollen gewesene, aus den Stimmen erst wieder in Partitur rekonstruierte Klavierkonzert Clara Wiecks seine Neugeburt erlebte. Unwillkürlich drängt sich bei dessen Anhören der Gedanke auf, daß diese geniale Frau der Nachwelt wohl manches Wertvolle hinterlassen hätte, würde sie sich nicht in weiblichem Verzicht ganz und gar an Ihren großen Gatten verloren haben. Eigenartig der zweite Satz, dessen blühende Klaviermelodie von einem Cello begleitet wird, ungemein effektvoll das Finale, wie der Solopart überhaupt und leicht begreiflich mit allen Wirkungen des Instrumentes sich vertraut erweist. Die Orchestration stammt sichtlich von kundiger Hand. Frl. Anny Nikel spielte das dankbare Stück technisch einwandfrei mit großer Hingabe und löste durch es wahre Beifallsstürme aus. Weiters brachte der Abend drei Abteilungen des junglisztsche Ideen aufgreifenden „Bildworttonwerks" nach Rethels graphischem Zyklus „Auch ein Totentanz". Die Worte, welche in knappen Versen das Gegenständliche der Bilder ausschöpfen, stammen von Aug. Eigner. Die Musik I. Herbsts aber, die ihre tönenden Bogen darüber spannt, formt diese Dreiheit der Künste zu einem Ganzen. Die Hauptstärke des Komponisten liegt in einem eminenten Sinn für klangliche Charakteristik, und mischt da besonders die zweite Nummer: Der Ritt des Todes über das morgenfrische Feld der im tiefen Frieden ruhenden Stadt zu, ganz seltsame Farben. Vom übrigen reichen Programminhalte seien nur noch zitiert der erste Satz einer Suite und ein Lied für Bariton mit Orchester: „Ein leises Atemholen" von Artur Perles, die beide von edlem Wollen und feinfühligem Können künden.

Hochfliegende Ambition, die sichtlich unter dem Einflusse von Mahlers Riesenwerken steht und Erde wie Himmel mit Musik philosophierend umfassen möchte, türmte die im 6. Sinfoniekonzerte der Ges. d. Musikfreunde durch Leopold Reichwein uraufgeführte II. Sinfonie in E-Moll für Soli, Chor, großes

Orchester, Klavier und Orgel von Cornelius Czarniawski. Doch scheitert das großangelegte op. 31 am gänzlichen Mangel einer Thematik von auch nur bescheidenem Persönlichkeitsgehalt. Der mammuthhafte Apparat, ein Trauermarsch nach „Hanneles Himmelfahrt" und Texte von Walt Whitman (bes. unsanglich vertont) wie Knut Hamsun vermögen darüber nicht hinwegzuhelfen. Mit besonderer Genugtuung aber darf ich von dem ungeschminkt „stürmisch" zu nennenden Erfolge sprechen, den ca. 4 Wochen vorher die im selben Rahmen, von dem nämlichen Dirigenten aus der Taufe gehobene viersätzige Suite Rudolf Kattniggs, op. 5, bei einem völlig unbefangenen Publikum erzielte, desselben Kattnigg, von dem ich im Jännerhefte 24 dieser Zeitschrift als von einer hoffnungsvollen jungösterreichischen Begabung ausführlicher berichtete. Ich habe im Zusammenhange mit diesem Werke der damals gegebenen Charakteristik seiner Tonsprache nichts hinzuzufügen noch abzuziehen und brauche nur noch eine mit allen modernen Raffinements vertraute Instrumentationskenntnis festzustellen. Mehrere inländische und reichsdeutsche Orchester bewerben sich bereits um die Aufführung dieser ins Eigentumsrecht des Wiener Philharmonischen Verlages übergegangenen Partitur.

Ich aber fühle mich durch diese Bestätigung meines Urteils durch die vox populi in meiner Propagandatätigkeit bestärkt und möchte daher heute einen Musiker vorstellen, der in wichtigen Punkten das gerade Gegenteil des von mir zuerst Empfohlenen ist,

Karl Rausch.

Gebürtiger Wiener, jedoch nun schon seit 17 Jahren in dem kleinen oberösterreichischen Städtchen Ried ansässig, ist er daher nebenbei sehr geeignet, den Einfluß des Milieus auf eine Künstlerpsyche zu illustrieren; wobei jedoch eine gewisse, demselben entgegenkommende Veranlagung nicht übersehen werden darf, die vorliegendenfalls in einem schweigsamen, scheuen, ziemlich melancholischen Charakter (der nur ab und zu in grotesken Galgenhumor umschlägt) gegeben erscheint. Durch Wald und Flur streifend, oft stundenlang von einer Höhe ins Himmelsblau starrend oder aufs Land ringsum blickend, so führt Karl Rausch einsam seine Kämpfe mit der Welt aus, genießt — stille Freuden, leidet — sein Herzeleid, bis es ihm zum Ton wird und er so beides idealisierend überwindet. Begreiflich, daß solche musikalische Konfessionen sich nur der intimsten Formen bedienen: des Klavierstücks, des Kammerstiles, des Liedes, und auch, daß deren Satztechnik infolge dieses In-sich-gekehrt-seins eine ganz eigentümliche ist, die höchstens mit Brahms eine ganz entfernte Ähnlichkeit hat. Charakteristisch die in weitgespannten Intervallenregionen sich ergehenden thematischen und melodischen Bildungen, die äußerste Ausnutzung aller Lagen der Instrumente bedingen und der Tonsprache etwas Gärendes, Schwärmerisches mitteilen; welcher Eindruck noch durch mit Vorliebe der Linken zugeteilte Passagen verstärkt wird, die sich wie ein unterirdisches Grollen der Seele anhören. Fast ständig nötiges Springen beider Hände, verbunden mit Pedalwirkungen geben dem Flügel nicht nur fast orchestrale Fülle, sondern werden auch zu reicher Polyphonie ausgenutzt, die aber stets auf streng tonaler Basis ruht. Was natürlich aparte Harmonien — wo sie am Platze sind — nicht ausschließt. Die Kompositionen unseres Autors sind demnach keineswegs leicht zu spielen, erfordern vielmehr erst eine pianistische Anpassung an ihren Stil.

Um die oben versuchte Charakterisierung des Menschen zu verdeutlichen, ist das geeignetste ein Blick in seine Werke, in deren Empfindungsgehalt und daraus resultierende Form. Ich beginne dazu mit den beiden Klaviersonaten in D-Moll und Es-Dur, von denen jene den Herbst, diese den Wald zum Thema hat. Erstere beginnt mit einer Folge von vier Tönen: a gis g e in der Oberstimme, welche gleichsam die Keimzelle für die Thematik auch der nachfolgenden Sätze ist, rhythmisch, harmonisch, dynamisch verändert, je nach der Stimmung. Sie symbolisiert gewissermaßen diese Jahreszeit und ist demnach im Eingangsallegro herb, elegisch, resigniert wie die Gefühle, welche den Menschen beim Scheiden der sonnigen Tage überkommen. Das Scherzo aber meldet auch von den Heiterkeiten der Erntezeit, und namentlich das reizende, echt oberösterreichisch gefärbte, selbst eines Bruckner nicht unwürdige Trio weiß davon zu erzählen. Ein ergreifendes Abschiednehmen singt sich im wehmütigen Adagio aus, dem aber im Finale ein in siegreiches Dur ausmündendes Aufraffen zu ungebrochener Tätigkeit folgt. Die

dreisätzige Es-Dur-Sonate trägt folgendes Gedicht von C. F. Meyer als Motto an der Stirn, welches den psychischen Zustand, aus dem heraus sie geboren wurde, unzweideutig ausspricht: Jetzt rede du!

Du warst mir ein beständig' Wanderziel,
Viellieber Wald, in dumpfen Jugendtagen,
Ich hatte dir geträumten Glücks so viel
Anzuvertraun, so wehen Schmerz zu klagen.
Und wieder such' ich dich, du dunkler Hort,
Und deines Wipfelmeers gewaltig Rauschen —
Jetzt rede du! Ich lasse dir das Wort!
Verstummt ist Klag' und Jubel. Ich will lauschen.

Der 1. Satz im $^7/_4$-Takt atmet, mit seinem oft lange auf der Tonika verweilenden Wiegen und Wogen der Baumkronen, darein sich als Nebenmotiv liebliche Vogelrufe mengen, eine ruhig-bewegte, seelen- und gliederlösende Stimmung. Vom Sturm gezaust schildert den Wald der 2. Satz mit einem Mittelteil, der ganz leise, wie eine Erinnerung, fremdartig umharmonisierte Klänge vom frühern heranweht. Das Finale beginnt feierlich, wird fortgesetzt durch ein ganz volksliedmäßiges Thema und gelangt zu einem marschartigen Motiv, einer Art Hymnus, mit welchem die größte, verschiedene Themen des Ganzen übereinander türmende kontrapunktische und dynamische Steigerung erreicht wird. Darauf erfolgt ein Absinken, Rückkehr zum Anfang, und mit einer zarten Reminiszenz an den 1. Satz klingt das Stück aus. Auch hier spielt quasi ein Leitmotiv, das Intervall der Terz (Kuckuck) die Rolle des Kittes, der die einzelnen Abschnitte verbindet.

Ähnlich sind die drei Violinklaviersonaten gemäß dem ungemein lyrisch-pantheistischen Wesen unsers Autors, der für alles eigene Erleben im kosmischen Geschehen die Analogie sucht und findet, durchwoben mit Naturszenen, und bilden sie zusammen eine Trilogie der Jahres-, resp. Liebeszeiten. Die erste in A-Dur, der typischen Frühlingstonart gehalten, ist sehr knapp in der Form und enthält einen von inniger Melodik erfüllten langsamen Satz. Die Phrase e fis cis stellt den Kontakt zwischen den einzelnen Teilen her. Ebenso stellt in der nächsten — aus E-Dur gehend und voll sonnedurchglänzter Waldstimmung — das Seitenthema des 1. Allegro den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht des Folgenden dar. Und abermals naht der Herbst der 3. im düsteren Gewande des H-Moll, zweifellos die bedeutendste Schöpfung unter ihren Geschwistern. Der Eingangssatz endet verklärt-entsagend in H-Dur. Der 2. mit seiner von H-Moll und C-Dur beherrschten Modulation trägt ein besonders ernstes Gepräge, während das Scherzo in wechselnden Gruppen von je 3 und 2 Takten eine gewollte, forzierte Lustigkeit anschlägt. Das stürmische Finale hat $^5/_4$-Rhythmus und klingt nach einer langen Koda ergreifend in die hoffnungslosen Klänge des 2. Satzes aus.

Liegt diesen Kompositionen ein wenn auch ganz allgemein und rein psychisch gefaßtes „Programm" zugrunde, ist dagegen das F-Dur-Streichquartett bloße Spielmusik, und eine ähnlich gehaltene, eben beendete Klavier-Sonate in E-Moll mit einem Variationensatz scheint auf eine sich vollziehende innere Wandlung ihres Verfassers hinzuweisen, auf ein stärkeres Herausgehen aus sich selbst infolge mittlerweile gewonnener leichterer, freundlicherer Weltauffassung. Erwähne ich noch eine aparte Walzerfolge und sonstige kleine Klavierstücke (Präludium, Intermezzo usw.) ist alles aufgezählt, was Rausch bisher auf instrumentalem Gebiete geschaffen.

Ihm stehen gegenüber die zahlreichen Liedkompositionen, vorzüglich auf Texte von Eichendorff (was allein schon den starken Romantiker kennzeichnet), Liliencron, Storm, Falke, Bierbaum. Auch in ihnen gewinnt das Weben der Natur vielgestaltigsten Ausdruck, aber auch die Melancholie und eine gewisse Vergrübeltheit wird in diesen Vertonungen weit bemerklicher als in den früher besprochenen Werken, was manche derselben für den öffentlichen Vortrag wenig geeignet erscheinen läßt. Es hätte keinen Sinn, hier eine Menge Titel aufzuzählen, bloß einiger umfangreicher und besonders gelungener Gesänge sei Erwähnung getan: „Die Einsame", „die Haymonskinder", „Der Einsiedler", „Stimmen der Nacht", „Ergebung" von Eichendorff, „Verbotene Liebe", „Schöne Junitage" von Liliencron, „Schließe mir die Augen beide" von Storm, Falkes „Nachtwandler", „Sommerglück", von Bierbaum „Tanzlied" und „Flieder", Lenaus „Die drei Zigeuner". Und von alledem ist bis auf zwei bei Otto Maaß, Wien, und Ernst Germann & Co., München verlegte Hefte mit Liedern noch nichts gedruckt, während handgreifliche

Gemüts- und Empfindungslosigkeiten den Markt überschwemmen! Es muß um die deutsche Musik so elend bestellt sein und bleiben, wie es heute der Fall ist, wenn sie sich nicht endlich durch Einverleibung der ihr zu dienen strebenden innerlichsten schöpferischen Kräfte neuerdings verjüngt, indem sie durch das Medium des Künstlers die Nährsalze aus Erde und Volkstum ihrer Heimat zieht, mit denen der Held vorstehenden Hinweises, wie sich zeigte, ganz besonders eng verbunden ist. Es sollte mich freuen, wenn diese Zeilen etwas zur praktischen Regeneration unserer Tonkunst beitrügen.

Wenig oder nichts werden hingegen zu einer solchen Novität beitragen, wie sie Rud. Nilius in einem außerordentlichen Kammerorchesterkonzerte vorführte. K. Weigls 6 „Bilder und Geschichten", unter denen das Märlein „Storch, Storch, Steiner" und der Elfentanz „Im Mondenschein" noch die plastischsten sind. Ihrer aller größter Vorzug ist wenigstens die Kürze. Um so breitspuriger gibt sich dafür E. Janowitzers „Rhapsodie" (nach Dehmel), in welcher sich Prof. Ed. Erhard für das ebenso uninteressante als undankbare Baritonsolo aufopferte. Den Gipfel der Kraft- und Farblosigkeit in Empfinden, bzw. Erfinden jedoch bedeuteten W. Grosz' Vertonungen von Liebesliedern verschiedener Nationen — Stella Eisner sang sie —, die, eingewickelt in ein Allerwelts-Musikesperanto, jeden Charakter vermissen ließen. Wenn Herr Nilius seinen jungen, seltenen Ruhm, Sucher und Förderer von Unbekanntem zu sein, bewahren, ev. immer reichlicher verdienen will, wird er wohl daran tun, seine Blicke ehestens über einen gewissen engbegrenzten Bezirk, darin ihn starke Einflüsse anscheinend festzulegen streben, hinauszusenden nach ergiebigeren, erquickenderen Musikquellen. Denn noch ein paar solcher trostlos impotenter Abende und der Ruf seiner Unternehmungen wandelt sich in den Verruf der Geschmacklosigkeit.

Zum versöhnlichen Schlusse möchte ich noch von der jüngsten der allwinterlich zugunsten eines Wilhelm-Kienzl-Stipendienfonds für bedürftige Musiker (von einer ähnlichen Stiftung durch den modernen Midas R. Strauß hat man bisher noch nichts gehört) im Heime des Komponisten stattfindenden Hausmusiken berichten, bei welcher Gelegenheit ein gänzlich unbekanntes, noch ungedrucktes G-Dur-Trio für Klavier, Flöte und Fagott von Beethoven, welches er mit 16 oder 17 Jahren in Bonn geschrieben haben dürfte, erklang. Dessen pièce de resistance ist der beschließende Variationensatz mit sieben entzückenden Abwandlungen des Themas, die an die Spieler (Mitglieder des Staatsopernorchesters) keineswegs harmlose Anforderungen stellen. Den Ausklang der Matinée bildete Rimsky-Korsakows kaum je hervorgeholtes Quintett für Klavier, Flöte, Klarinette, Horn, Fagott mit apartem Adagio und fröhlich-pastoralem Finale, welches nur etwas unter zu großer Länge leidet. Schumanns 3 Fantasiestücke für Klarinette und Klavier, sowie 5 schöne, von A. Tausche stark empfunden vorgetragene Lieder des Gastgebers, der bei allen Stücken selbst den Flügel meisterte, hielten die Mitte dieser von den vornehmsten Gesellschaftskreisen ge- und besuchten hochkünstlerischen Darbietung. E. P.

TANZ

Es ist schon wieder Erntezeit, und die verschiedenen Schulen zeigen die Früchte der winterlichen Arbeit. Die Akademie für Musik und darstellende Kunst zeigte im Redoutentheater alle Klassen und Jahrgänge, die von Ballettmeister Dubois, Gretl Groß, Gertrud Bodenwieser und Ellen Tels geleitet werden. Herausfordernd ist die Bezeichnung der Gruppe Bodenwieser als „Jahrgang für künstlerischen Tanz". Daß noch eigens hinzugefügt wird, Idee und Gestaltung sämtlicher Schülertänze stammen von Frau Bodenwieser, kennzeichnet die gänzlich falsche Auffassung von der Tätigkeit eines Kunstlehrers. Eine solche Methode unterbindet einerseits die schöpferische Entwickung der Schüler, andererseits erzieht sie die Unschöpferischen zu eingebildeten „Künstlern". Alles, was man zu sehen bekam, machte den unerfreulichen Eindruck des Unpersönlichen, Aufgezwungenen und Unorganischen. Gutes zeigte die Schule Ellen Tels. Am Klavier bewährten sich Eugenie Volek — Wild, Arthur Kleiner und Dr. Otto Jannowitz.

Im großen Konzerthaussaal tanzte das Kind Illa Raudnitz, die ihre Darbietungen besser in die Salons ihrer applausfreudigen Verwandten und Bekannten verlegen sollte.

Vala Moro die im großen Konzerthaussaal ein umfangreiches Programm, darunter ein Tanzdrama „Das brennende Mädchen" zu Tschaikowskys sechster

Sinfonie, brachte, hat scheinbar sehr genaue Studien bei den vorjährigen Abenden der Anita Berber gemacht, denn es finden sich in ihren Tänzen die gleichen Ideen und Effekte, die gleiche Wahl von Kostümen und szenischen Mitteln, so daß das Ganze jenen varietémäßigen Charakter von Schaunummern bekommt, der sich bei der Berber zeigte. Daß sie mit Vorliebe ganz nackt tanzt, dagegen ist selbstverständlich nichts einzuwenden. Aber leider wird der Tanz so oft nur als Vorwand dazu mißbraucht, den Körper unbekleidet von allen Seiten zu zeigen. Wozu diese überflüssige Komödie, wenn die Kunst dabei zu kurz kommt? Wäre dann das Betrachten schöner nackter Körper ohne Tanz nicht ein viel höherer Genuß?

Vala Moro hatte einen kostspieligen Apparat aufgeboten: ein großes Orchester, viele teure Kostüme und eine Schar von Mitwirkenden. Aber nach Haus nahm man nichts mit, am nächsten Tag erinnerte man sich kaum noch an Einzelheiten, weil sie nichts zu geben vermochte und die technischen Mittel, die gewiß bedeutende sind, allein nicht genügen.

Über den Abend der Ellinor Tordis im großen Konzerthaussaal konnte man schreiben: Fleiß ist keine Tugend. Es ist alles so gut durchgeübt, es läuft alles so sicher exerziermäßig ab, aber nirgends und niemals ist eine innere Notwendigkeit zu spüren, es fehlt die zentrale Heizung. Äußerlich ist viel von der Wigman genommen (auch kostümlich), und die Schwünge Labans machen sich ebenfalls bemerkbar. Sehr unerquicklich waren die mitwirkenden Schüler, von denen ich Hans Renjeff hervorheben muß, der auch bei dem „Brennenden Mädchen“ mittat. Eine Bankbeamtenfrisur, eine stolz erhobene Hausse-Börsennase auf einem steifen Hals fallen vielleicht in einer Bar von heute nicht auf, aber in einem Menuett sind sie unerträglich. Am Klavier saß der tüchtige Erich Meller, der von Ernst Morawez auf der Violine unterstützt wurde. L. W. Rochowanski.

Die Methode in der Gesangskunst

Vom Gesangspädagogen Richard Schönherr, Dessau i. A.

Nirgends auf dem Gebiete der Musik wurde eine „Unterrichtsmethode“ einer solchen kritischen Beurteilung unterworfen, als auf dem der „Gesangskunst“. Als man nun die Zuverlässigkeit dieser oder jener Methode in der Öffentlichkeit zu ergründen suchte, kam es zu manchen Widersprüchen. Zu einem befriedigenden, endgültigen Resultate kam man jedoch nicht und konnte man auch nicht kommen, denn der Kern der Sache lag ja ganz wo anders. Es liegt mir völlig fern, für eine bestimmte Methode zu agitieren, ich will hier nur den Weg beschreiben, wie man ein sachliches, gerechtes Urteil über „Gesangsmethoden“ fällen kann.

Ausgehen möchte ich da von folgender Tatsache. Ich weiß nicht, zum wievielten Male ich bereits Anzeigen von Gesangsmeistern las, in denen auf die „Korrektur verbildeter Stimmen“ besonders hingewiesen wird. Man wird daher ohne weiteres annehmen können, daß solche Lehrmeister Schüler mit verbildeten Stimmen, deren es in Wirklichkeit leider gibt, unterrichteten. Es ist recht bedauerlich, daß es Lehrer erst so weit kommen lassen, Schüler stimmlich zu verbilden und dadurch auch gesundheitlich zu schädigen.

Besprechungen

Keller, Hermann, Reger und die Orgel. In „Max Reger, Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler“, herausgegeben von Richard Würz. München, Otto Halbreiter.

Eines der ersten Bücher, das die Ergebnisse einer Typenlehre zur Kritik und Erklärung von Regers Schaffen auf dem Gebiete der Orgelkomposition verwendet. Das Resultat ist die Erkenntnis, daß der kontrapunktische Stil der Orgelwerke Bachs mit denen Regers viel Gemeinsames hat, d. h. beide Komponisten haben nach des Verfassers Meinung den gleichen Typ. Daraus ergibt sich auch ein Werturteil über die Regerschen Werke überhaupt: Wo er sich dem kontrapunktischen Stile und damit dem Bachs zuwendet, da wendet er sich von der sogenannten musikalischen Romantik gewissermaßen ab, und dann gibt er sein Bestes. Das tut er aber am meisten in seinen Orgelwerken, anders gesprochen, sein Typ kommt hier am reinsten zum Ausdruck. Ob die Einteilung der Schaffenszeit in drei Perioden und davon abhängig die Bewertung der Werke aus der

Natürlich brachte man dann **der betreffenden Gesangsmethode** das größte Mißtrauen entgegen. Berechtigterweise? Die genaue Untersuchung hat ergeben, daß in den allermeisten Fällen nicht die „Methode der Stimmbildung", sondern die „Methode des Unterrichtens" der Grund der „Verbildung" war. Man frage berufene Gesangskünstler nach ihren Methoden und man wird allgemein feststellen müssen, daß **jede Methode** ihre Daseinsberechtigung hat. Sind uns die theoretischen Grundsätze irgendeiner Methode unbekannt, kann man dennoch voraussetzen, daß — logischerweise — eine Methode als unbedingt zuverlässig und einwandfrei anzusehen ist, wenn der Lehrende den Beweis erbringen kann, mindestens einen stimmlich mittelmäßig begabten Schüler(in) **alleinig** bis zur Höchstleistung ausgebildet zu haben.

Es ist von großer Wichtigkeit, von einem „einzigen" Lehrer ans Ziel gebracht zu werden, erst dann ist die Zuverlässigkeit der Methode begründet. Es wäre verfehlt, wenn jemand den Gegenbeweis bringen und behaupten wollte, daß trotzdem eine solche Methode verwerflich sei, weil der eine oder andere Schüler durch dieselbe stimmlich ruiniert wurde, denn wir dürfen nicht, wie es bisher geschah, die Methode als alleinigen, maßgebenden Faktor der Gesangskunst ansehen, sondern müssen dieselbe in ein harmonisches Verhältnis zu „Lehrer und Schüler" bringen. Wie ist das zu erreichen? Zunächst sind gewisse Voraussetzungen für den „Lehrenden" und den „Lernenden" nötig.

Für den ersteren ist erforderlich, daß er zu „**individualisieren**" versteht. Dazu gehört nun nicht etwa die Fähigkeit des bloßen Übertragens der Lehre auf den Schüler, denn dieses dürfte einem tüchtigen Gesanglehrer ohne weiteres gelingen, nein, hier spielen Energie und Willenskraft eine ganz bedeutende Rolle, Eigenschaften, die durch besonderes Studium geistig hochstehende Menschen erlangen können. Dann muß er von Natur aus treffliche Charaktereigenschaften, die den Schüler sympathisch berühren, aufweisen. Gar zu häufig ist der Fall eingetreten, daß Schüler aus lauter Angst vor einem zornigen Lehrer nicht lernten. Deshalb muß er „beruhigend", ja, ich möchte sagen „**suggestiv**" einwirken können, eine Gabe, die freilich nur wenigen gegeben ist. Daß er ihm Freund und ein gewissenhafter Berater in seiner künstlerischen Laufbahn sein soll,

ersten und zweiten als der kräftigeren richtig ist, das kann nur die Zeit lehren. Schade ist, daß der Verfasser eine der frühesten Typenlehren, die von Nohl, zugrunde gelegt hat. Sie wie die ebenfalls zu zeitig schematisierende von Rutz sind beide als überholt anzusehen, wie Eduard Sievers, der Germanist an der Leipziger Universität, oft nachgewiesen hat. Daneben werden die hauptsächlichsten Orgelwerke Regers besprochen, analysiert wäre zuviel gesagt. Trotzdem bietet das in flüssigem Stile geschriebene Büchlein vor allem für Organisten eine Menge feiner Beobachtungen und Anregungen, so daß es gut empfohlen werden kann.

Dr. Fritz Reuter, Leipzig.

Ernst Stier: Psychologie und Logik in der Musik. Sammlung Bartels Nr. 9.

Eine bedauerliche Tatsache ist es, daß so viele Konservatorien, die doch „Hochschulen der Musik" sein sollten, für die „geistige" Erziehung ihrer Schüler so wenig tun. Drill und immer wieder Drill, und wenn der Geist darob zum Teufel geht! Wie sagt doch Schumann? „Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften." Und dazu will Ernst Stiers Heftchen behilflich sein. Es ist eine Übertragung der Lehre von der Seele und vom Denken auf das musikalische Gebiet und sei allen Lehrern und Schülern höherer Musikschulen, wie überhaupt allen Musikbeflissenen, angelegentlich empfohlen. Die meisten Leser werden erstaunt sein, wieviel sie von der Musik **nicht** wissen. Das Kapitel über die Logik hätte ein wenig ausführlicher und schärfer auf die musikalische Logik zugeschnitten sein können.

Jos. Achtélik

Julius Korngold Die romanische Oper der Gegenwart. Kritische Aufsätze. Rikola-Verlag Wien, Leipzig, München.

Dr. Julius Korngold, der Kritiker der Wiener „Neuen Freien Presse", hat in diesem Buche die Berichte gesammelt, die er über neue italienische, französische und einige tschechische und hol-

ist wohl selbstverständlich. Kurz gefaßt, für den Lehrer ist „die Art des Unterrichtens“ und „das Persönliche“ mit ausschlaggebend für den Erfolg.

Nun zu dem Schüler. Für ihn sind vor allem „Gesundheit und musikalische Begabung“ Haupterfordernisse. Wenngleich die stimmliche Prüfung dem Gesanglehrer obliegt, halte ich es für den ernsten Studierenden als eine Pflicht, sich vorher von einem erfahrenen Halsspezialisten untersuchen zu lassen, um Gewißheit von der Normalität und dem gesunden Zustande des ganzen Gesangapparates zu haben. Als weiteres, wichtiges Erfordernis wäre die „genaueste Befolgung“ der Aufgaben und sonstigen Anweisungen seines Lehrmeisters zu nennen, d. h. er muß in der ihm befohlenen Weise üben und alles meiden, was seiner Stimme nicht zuträglich sein könnte, wie z. B. Ausschweifungen jeder Art, Rauchen und Alkohol im Übermaß usw. Wenn es auch mitunter Sänger gibt, die trotzdem diesem Verbot trotzen können, so bestätigt doch die Ausnahme nicht die Regel. Schülerinnen seien auch gewarnt vor dem großen Unfug des Korsett-Tragens, eine richtige Atmung wäre sonst nicht denkbar. Auch wirkt dieser „Panzer“ auf den körperlichen Organismus viel schädlicher, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt.

Soviel über die gesamten, erforderlichen Eigenschaften von Lehrer und Schüler. Wenn unter Berücksichtigung der erwähnten Umstände dennoch ein Mißerfolg in der Stimmbildung eintreten sollte, dann muß auf jeden Fall die Gesangsmethode „falsch“ sein. Die Zuverlässigkeit einer „Methode“ ergibt sich mithin aus den beschriebenen, charakteristischen Eigenarten von Lehrer und Schüler. Unangebracht wären kritische Einwendungen über Gesangsmethoden, die man nur der Theorie nach kennt. Wie z. B. eine mathematische Aufgabe auf verschiedene Weise zu lösen ist, so können auch verschiedene Methoden beim Musikunterricht zur Anwendung kommen, nur muß das Ziel immer dasselbe sein. Es gibt auch in der Gesangskunst keine allein seligmachende Schule. —

Der Prüfstein für eine Gesangsmethode ist demnach durch die stimmlichen Leistungen des Schülers gegeben. Werden die Bedingungen, die wir so an Lehrer und Schüler stellten, „restlos“, aber auch nur dann, erfüllt, so dürfte in jedem Falle Garantie für eine gute, geschulte Stimme geboten werden, und somit wäre das Für und Wider einer Methode keinem Streitobjekt mehr ausgesetzt.

ländische Opern geschrieben hat. Er hat die Berichte in ihrer ursprünglichen Fassung und ohne verbindende Worte nebeneinander gestellt. Er gehört ja zu den wenigen Kritikern von Tageszeitungen, die das tun dürfen, ohne sich zu blamieren. Seine Kritiken sind nicht nur stilistisch ausgezeichnet, sondern ruhen auf dem Grunde einer gefestigten Kunstauffassung und einer gründlichen musikalischen Bildung. Gehört doch Korngold zu den wenigen führenden Tageskritikern, die auf den „linearen und atonalen“ Schwindel nicht hereingefallen sind, eben weil er dazu zuviel allgemeine Bildung und zuviel Fachkenntnisse hat.

Die scharfsinnigen Urteile, die er in dem Buche über mehr als dreißig moderne Opernwerke fällt, werden nicht nur für denjenigen, der die betreffenden Werke kennt oder studiert, sondern für jeden nützlich sein, der über modernes Opernschaffen nicht nur oberflächliche Phrasen nachbeten will. Es sind viele Gedanken in dem Buche, die zum weiteren Nachdenken anregen. Mögen diese „produktiven Kritiken“ viel Leser auch unter dem jungen Musikernachwuchs finden! G. G.

Osterhymnus: Jauchzet, ihr Berge! Singweise und Satz für die Laute erdacht von Friedrich Wirth. Text aus dem 15. Jahrhundert. Dichter unbekannt. Breslau, Maximilian Avenarius.

Wirth lehnt sich in Weise und Satz stark an Händel an. Er gibt mit diesem Hymnus einem lautenkundigen Sänger Gelegenheit, seine Osterfreude zum Ausdruck zu bringen. Die Weise entspricht den jubilierenden Worten und wird von einer korrekt und lautenmäßig geschriebenen Begleitung gehoben und unterstützt. Th. S.

„Jubilate Deo“. Geistliche Frauenchöre aus der klassischen Zeit der Vokalpolyphonie, bearb. u. herausgeg. v. Gustav Schauerte. Musik im Haus H. 17. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.

Kann Dirigenten v. Frauenchören bestens empfohlen werden. W. W.

Berliner Musik / Von Adolf Diesterweg

Berlin hat, wenn man die „Kammeroper" dazurechnet, gegenwärtig fünf Opern. Drei von ihnen machen sich, da keine ein besonderes Gebiet bevorzugt, unentwegt Konkurrenz: die Staatsoper (im Betrieb verbunden mit der „Oper am Königsplatz", dem früheren Krollschen Bühnenhaus, das die „Volksbühne" in hartnäckigem Kampf mit der „Großen Volksoper Berlin" für ihre Zwecke erstritten hat), das „Deutsche Opernhaus Charlottenburg" und die „Große Volksoper Berlin". So begegnete es, daß der Liebhaber genialer Rhythmen vor kurzem an einem und demselben Abend die Wahl zwischen drei „Carmen"-Aufführungen hatte. Nirgends sind die Dinge mehr im Fluß, als im Opernleben, wo die Überraschungen nur so vom Schnürboden herabregnen. Deshalb hat der Chronist eine gewisse Scheu, Feststellungen zu treffen Denn er kann sicher sein, daß die Operngallerte, wenn er seinen Bericht gedruckt sieht, bereits in neue Formen zerflossen ist, gleich ziehenden Wolken im April. Es sei daher das „Es war einmal" dieses Berichts mit allem Nachdruck betont. —

„Es war einmal" — über wie viele Opern, die einst „von denen Liebhabern und Kennern" mit Entzücken aufgenommen worden sind, könnte dies Motto der Resignation gesetzt werden! Wenn eine fast 200 Jahre alte Oper heute noch so viel Lebenskraft in sich birgt, daß sie uns über das historische Interesse hinaus zu fesseln vermag, so muß es sich um ein ganz ungewöhnliches Werk handeln. Pergolesis „La serva padrona" hat in einer stilvollen Aufführung der Kammeroper (Dirigent: Dr. Ludwig Misch, die resche und rassige Eva Fredrik als Serpina und Robert Spörry als humorvoller Umberto) solche Lebenskraft bewiesen. Die urnatürliche, in ihrer Knappheit schlagende Charakterisierungskraft dieser Oper der lebensvollen Rezitative, die bekanntlich das Vorbild für die italienische Buffo-Oper der folgenden Zeit gewesen ist und auf die Entwicklung der französischen „Komischen Oper" den größten Einfluß ausgeübt hat, blieb ihre Wirkung keinen Augenblick schuldig. Man darf der Kammeroper für die gelungene Neubelebung dieses klassischen Werks, dem so gar nichts Mumienhaftes anhaftet, nur dankbar sein.

Der Initiative der „Großen Volksoper Berlin" entsprang — um bei dem Thema „Ausgrabungen" zu verweilen — eine neue Tat auf dem Gebiete der Händelrenaissance: eine von lebendiger künstlerischer Einfühlungskraft getragene Aufführung der „Rodelinde" in der bereits bewährten Bearbeitung Dr. O. Hagens (Dirigent: Fritz Zweig, Cembalist: Dr. V. E. Wolff, König Bertarich: Hans Hermann Nissen). Ein Strom reiner Musik voll Größe und innerer Wahrheit ergießt sich über den Hörer, der die Naivität der Dramatik über der Fülle der musikalischen Eingebungen gern vergißt. Ja, diesen „Arienbündeln, durch Rezitativfäden zusammengehalten", wie man die Händeloper vor nicht langer Zeit charakterisiert hat, wußte das Genie eine Fülle hinreißender, der Jahrhunderte spottender Lebenskraft einzuhauchen. Es ist kein Zufall, daß wir, persönlichkeitsentwöhnt, heute für die Sprache eines Händel wieder empfänglich geworden sind. Lang versiegte Quellen des Lebens beginnen einem nach unverfälschtem Trank fast verschmachteten Geschlecht wieder zu fließen. Einer lange vernachlässigten Aufgabe haben wir uns aufs neue hinzugeben: „Wir (aber) wollen bei der Arbeit lauschen, woher die heil'gen Ströme rauschen*)". Es hat sich schon bitter gerächt, daß ein Teil der heutigen Musikergeneration einseitig in die Zukunft lauscht, aller Wohltaten einer großen künstlerischen Vergangenheit dünkelhaft vergessend (ja sie in Zeiten systematisch verunglimpfend). (In diesem Zusammenhang darf vielleicht daran erinnert werden, daß Arnold Schönberg sich etwas darauf zugute tut, nie eine Musikgeschichte gelesen zu haben.)

Ein gewaltiger Sprung führt uns vom Jahre 1726, der Entstehungszeit der „Rodelinde", auf zwei Werke, die gegenwärtig im Berliner Opernleben eine Rolle spielen: Mussorgskis „Boris Godunoff" (erste Aufführung im Jahre 1874 in Petersburg) und Leo Janaceks „Jenufa" (erste Aufführung 1902). Beide Werke finden in Berlin eine sehr charakteristische Wiedergabe: der „Godunoff" (in der Bearbeitung und Neuinstrumentierung Rimsky-Korssakoffs) in einer sorgfältig

*) Bei Gottfried Keller lautet der Vers bekanntlich: „wohin die heil'gen Ströme rauschen" — mögen die Manen des großen Dichters den Frevel der Textänderung ad hoc verzeihen!

durchgearbeiteten Aufführung der „Großen Volksoper Berlin“ unter Szenkars sicherer musikalischer Leitung, die „Jenufa“ in der Staatsoper unter der zwingenden, Orchester und Szene zu vollendeter künstlerischer Einheit zusammenfassenden Leitung Erich Kleibers, einer Leistung, welche das gehässige Gerede gewisser Berliner Tageszeitungen vom „Niedergang der Staatsoper“ auf das glänzendste zu widerlegen geeignet ist.

Beide Werke sind in dieser Zeitschrift bereits charakterisiert worden: der „Boris Godunoff“ bei Gelegenheit der Dresdener Aufführung, die „Jenufa“ erst kürzlich (in Heft 2 dieses Jahrgangs). Theodor Wiesengrund-Adorno hat im Laufe seiner Besprechung darauf hingewiesen, daß in der „Jenufa“ „zuweilen etwas von echtem Volkstum durchbricht — Wendungen, deren tschechisches Eigenwesen ungefälschtes Erbe ist, Wendungen voll stummer und ergebener Apathie“. Diese Beobachtung möchte ich nicht nur nachdrücklich unterstreichen, sondern meinen Eindruck dahin wiedergeben, daß das bodenständige Element in seiner melodischen, harmonischen und rhythmischen Ausprägung für den Erfolg dieses krassen (psychologisch nicht zwingend motivierten) Volksstücks sogar entscheidend ist. Ungebrochener Rhythmus, wie er sich in den Tänzen und Chören der „Jenufa“ auswirkt, hat für unsere rhythmisch, wenn ich einmal so sagen darf, verschmachtende Generation etwas Unwiderstehliches, auch wenn er sich mit einer nicht gleichermaßen starken, infolge der (bereits von Theodor Wiesengrund-Adorno hervorgehobenen) eigentümlichen und eigenbrödlerischen Stilmethode in ihrer vollen Entfaltung gehemmten Melodik eint. Es ist die Naturhaftigkeit, „Erdhaftigkeit“ des Rhythmus, der wir uns gefangen geben, während wir uns nicht bezwingen lassen durch Foxtrott-, Boston-, Ragtime- und Strawinsky-Requisitionen, an welchen heute eine greisenhafte Jugend ihre verdorrte Phantasie zu marionettenhaftem Scheinleben zu entzünden sucht — durch jenen auf dem Wege gewaltsamer Fouragierung erbeuteten Rhythmus, den sich die dünnblütige Dekadenz als eine Art von — unverdaulichem — musikalischem Lebertran (oleum jecoris aselli) literweise in den verzärtelten Magen pumpt.

Daß die spontane Wirkung des „Boris Godunoff“ auf dem volkstümlichen Element beruht — nirgends spiegelt sich (mit Ausnahme vielleicht von Glinkas Oper „Das Leben für den Zaren“) das Russentum unverfälschter in Musik wieder, wie in dieser Oper Mussorgskys —, darf als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Es ist also — bei voller Würdigung der ausgesprochenen Genialität der Boris Godunoff-Musik — von einer solchen kann bei dem Werk Janazeks nicht die Rede sein — berechtigt, die bodenständige Verwurzelung des slowakischen und russischen Werks als einen gemeinsamen Zug von größter Bedeutung hervorzuheben. Verleiht die Bodenständigkeit dem schwächeren Werk eine starke Resonanz, so sichert sie dem Werk des Genies die unwiderstehliche Wirkung. Diese Erkenntnis kann in unserer Zeit einer verwaschenen Internationalität der schaffenden Jugend gar nicht eindringlich genug ins Gehirn gehämmert werden.

Ich verlasse nunmehr für diesmal das Thema „Berliner Oper“, so viel — besonders in personalibus — eine wahre Generalmusikdirektorenrotation hat nunmehr auch in der „Großen Volksoper“ eingesetzt — Szenkar geht, Klemperer kommt — darüber zu sagen wäre. („Personalia sunt turpia“ dürfen wir -- dem Himmel sei gedankt — in einer Fachzeitschrift als Grundsatz aufstellen.) Nur die eine Bemerkung sei mir gestattet: ich empfinde es als ungerecht, daß der Berliner Staatsoper, wie es in Tageszeitungen geschehen ist, Vorwürfe wegen mangelnder Initiative gemacht werden, solange sie die organisatorischen und künstlerischen Schwierigkeiten, welche die Übernahme einer zweiten Bühne naturgemäß mit sich gebracht hat, noch nicht überwunden hat. —

Als gewissenhafter Chronist müßte ich nunmehr über Waldemar von Baußnerns Chorwerk für Soli, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel „Das hohe Lied vom Leben und Sterben“ berichten, das — wie in der Presse einhellig anerkannt worden ist — durch die Singakademie unter Georg Schumanns kraftvoller Führung und unter Mitwirkung vortrefflicher Solisten (darunter Professor Albert Fischer) zu einer künstlerisch hochstehenden, warm aufgenommenen Aufführung gelangt ist. Da es mir aber leider nicht möglich war, mehr als einen Teil der Aufführung zu hören, und diesen zudem mangels eines Textbuchs, das der Presse nicht zur Verfügung gestellt wurde, nur ganz ungenügend verfolgen konnte, muß ich mich auf die Feststellung beschränken, daß das Werk von der Berliner Kritik allgemein als Leistung eines den höchsten Zielen zugewandten, mit dem Rüstzeug des aufs gründlichste durchgebildeten Musikers ar-

beitenden Könners bewertet worden ist. Von dem meisterlichen Satz einiger a cappella-Chöre und von der wirksamen, charakteristischen Verwendung des Orchesters, dem eine wichtige, besonders in den Zwischenspielen ausgesprochen symphonische Aufgabe gestellt wird, habe ich mich selbst überzeugen können. Über den Gehalt des Werkes an schöpferischen Werten gehen die Meinungen auseinander. Es kann aber keine Meinungsverschiedenheit darüber bestehen, daß eine Komposition, in der so viel Können und Ringen nach Vollendung niedergelegt ist, Anspruch darauf hat, dem Urteil der musikalischen Welt baldigst wieder zu vertiefter Erkenntnis unterbreitet zu werden.

Neuerscheinungen

Ernst Bloch: Geist der Utopie. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1923. Groß 8°. 368 S.

Ernst Bücken: Führer und Probleme der neuen Musik. Verlag B. J. Tonger, Köln a. Rh. 8°. 172 S.

P. Dominikus Johner: Der gregorianische Choral. Sein Wesen, Wert u. Vortrag. Musikalische Volksbücher, J. Engelhorns Nachf., Stuttgart. 8°. 184 S.

Illo Peters: Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik. Mathematisch-physikalische Bibliothek, Band 55. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig. 1924. 8°. 36 Seiten. Preis kart. 0,80 M.

Ottokar Janetschek: Mozart, ein Künstlerleben. Roman. Verlag Richard Bong, Berlin. 8°. 355 S.

Felix Draeseke: Verzeichnis seiner sämtlichen Werke. Ohne Verlagsangabe. Druck von E. Stäglich, Dresden-N. 8°. 19 S.

Ettore Sigon: La rinascita della Liuteria in Italia. L'arte di Ferruccio Zanier. Trieste, La Bottega del Libro, 1924. 8°. 15 S.

Besprechungen

Franz Schubert. Sonate für Klavier, Violine und Violoncell (komp. 1812), herausgegeben von Dr. Alfred Orel, Wien 1923, Wiener Philharm. Verlag A.-G.

Diese frühe Schubertsche Sonate — oder vielmehr der erste Satz eines (wohl unvollendet gebliebenen) Klaviertrios — trägt wesentlich Mozartsche Züge. Der spätere Schubert kündigt sich in der Musizierlaune und der Neigung zu Längen an, die natürlich noch nicht die nachmaligen „himmlischen" sind. Auch ein paar satztechnische Steifheiten hätte der Tondichter später nicht mehr geschrieben; erwähnt sei hier nur die (durch den Unterseptsprung des Basses bloß verschleierte, nicht beseitigte) Quintenparallele vom 4. zum 5. Takte nach dem Buchstaben T. Im übrigen sei auf die Ausführungen verwiesen, die der Herausgeber im Januarheft der Zeitschrift für Musikwissenschaft vom Jahre 1923 geboten hat. Auf die Ausgabe selbst hat er alle mögliche Sorgfalt verwandt; nur wurden auf Seite 5, 6 und 12 der Klavierstimme verschiedene Auflösungszeichen, die offenbar in der Urschrift auch fehlen, vor der Note es nicht ersetzt. Das in mustergültiger drucktechnischer Ausgabe erschienene Werk bildet einen wertvollen Beitrag zur künstlerischen Entwicklungsgeschichte des Tondichters. M. U.

Emil Petschnig. Drei Balladen für Bariton und Pianoforte. Verlag M. F. Aichwalder, Wien.

Das schmuck ausgestattete Heft enthält drei Tonschöpfungen (nach Gedichten von Börries Freiherrn von Münchhausen) des verdienstvollen Musikschriftstellers Emil Petschnig, der auch als Komponist, und gerade als Balladen-Komponist die Aufmerksamkeit immer weiterer Kreise auf sich lenkt. Und das mit vollem Recht. In ihrer kraftvollen Gestaltung, der ausdrucksvollen, aber nicht übertriebenen Deklamation, der musterhaften Behandlung der Singstimme erinnern Petschnigs Schöpfungen an die Meisterballaden von Karl Loewe. Wenn ich sage: „erinnern", so meine ich das nicht im Sinne einer Abhängigkeit, sondern ich betone, daß es sich um vollwertige Eigenschöpfungen handelt. Ein Balladen-Komponist, der sich mit Erfolg auf diesem wenig gepflegten Gebiete betätigen und auch nach Loewe etwas hervorbringen will, was Beachtung verdient, muß gewissermaßen zum Balladen-Komponisten prädestiniert sein. Dazu gehört vor allem die Fähigkeit, mit dem geringsten Aufwand an Mitteln die richtige Stimmung hervorzubringen. Und das versteht Petschnig meisterhaft. Ich möchte besonders auf den einen Umstand hinweisen, der meines Erachtens Petschnigs Balladen die weiteste Verbreitung nicht nur im Konzertsaal, sondern auch im häuslichen Kreis sichern müßte: Die Begleitung, so charakteristisch sie mit wenigen Strichen farbenprächtige Bilder hervorzaubert und die richtige Stimmung herstellt, ist nie überladen. Petschnig schreibt keine Klavier-Konzertstücke mit obligater Singstimme, sondern schafft dem Sänger einen wirkungsvollen Hintergrund. Wer noch Sinn für kernige, kraftvolle Musik hat, muß an diesen Balladen seine helle Freude haben. Dr. Otto Chmel

Martin Frey. Op. 15. Fünf Kinderlieder aus Fitzebutze von Paula und Richard

Dehmel für eine Singstimme mit leichter Klavierbegleitung. Steingräber-Verlag, Leipzig. 1 M.

In schneller Aufeinanderfolge hat Martin Frey im Steingräber-Verlag-Leipzig eine beträchtliche Anzahl reizender Kinderlieder der Öffentlichkeit übergeben. Nachdem er sich in acht derartigen Sammlungen als der rechte Mann für den Kinderliederton erwiesen hat, beschenkt er die Kinderwelt und ihre Freunde mit einer neuen Vertonung Dehmelscher Dichtungen. Die Weisen und die prickelnden Klavierbegleitungen entsprechen völlig den leicht hingeworfenen, kindlichen Worten und geben aufs Neue den Beweis für die besondere Begabung des Komponisten. Möchten auch diese Lieder durch große Verbreitung entsprechend bewertet werden!

Th. Salzmann

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgaben haben auch im vergangenen Jahr bedeutende Erweiterungen erfahren. Zum wichtigsten dürfte gehören, daß nunmehr damit begonnen worden ist, wichtigste ältere Opern der Sammlung einzuverleiben, nämlich die „Zauberflöte" und „Fidelio", die erstere revidiert und mit Einführung versehen von Hermann Abert, die letztere von Wilhelm Altmann. Dabei ergaben sich bei der ersteren eine Reihe kleinerer Korrekturen gegenüber der Ausgabe in Mozarts sämtlichen Werken. Eine besonders schöne, mit einem Bild geschmückte Ausgabe hat „Fidelio" erfahren, die nicht nur einen größeren Artikel zur Geschichte der Entstehung, Aufführung und Veröffentlichung enthält, sondern auch sämtliche Ouvertüren (220 S.) zum Abdruck bringt. Als nächstes Werk möchten wir den „Freischütz" vorschlagen, zumal eine kritische Partiturausgabe besonders nötig erscheint und es zu einer kritischen Ausgabe von Webers Werken, wenn überhaupt, so doch in absehbarer Zeit, nicht kommen dürfte. (Auch Humperdincks „Hänsel und Gretel" haben eine Ausgabe erfahren, die uns indessen nicht vorliegt.)

An Chorwerken treffen wir Bachs Weihnachtsoratorium, so daß nunmehr alle großen Vokalwerke Bachs in dieser Ausgabe zu finden sind, mit Ausnahme etwa des Magnificat, das im Philharmonischen Verlag seine kleine Partiturausgabe erfuhr. Herausgeber des Oratoriums ist A. Schering, der eine ganze Anzahl kleiner Verbesserungen zur Ausgabe der Bachgesellschaft beizubringen vermag.

Von Bach sind weiterhin, ebenfalls von Schering herausgegeben, eine ganze Anzahl Werke, und zwar instrumentale, erschienen, nämlich die Konzerte für zwei Klaviere in C-Dur und c-Moll, für drei Klaviere in d-Moll und C-Dur. Das Hauptmaterial von Bachs Konzerten liegt nunmehr vor und dem bequemen Studium dieser Werke steht deshalb nichts mehr im Wege. Höchst erfreulich ist ferner die Ausgabe von Beethovens Tripelkonzert, auf dessen hörbaren Genuß man in unserm mechanisierten Musikleben so gut wie ganz verzichten muß.

An Ouvertüren sind von Rossini die zur Diebischen Elster und zum Barbier hinzugekommen, zur Rubrik „Verschiedene Werke" sehr erfreulich die Konzert-Suite Nr. 3 Roma von Bizet und Borodins „Steppenskizze". Von Mahlers Sinfonien konnte der Verlag — als erste — die siebente seiner stattlichen Sinfonien-Abteilung einverleiben.

Die Kammermusikbibliothek ist nunmehr auf 333 Nummern angewachsen, als letzte Werke treffen wir Schönbergs für die Entwicklung der heutigen Musik so wichtiges D-Moll-Quartett op. 7, Smetanas charaktervolles G-Moll-Klaviertrio op. 15, das viel zu wenig bekannt, nunmehr breiteren Kreisen zugeführt werden dürfte, und schließlich Regers so schönes und wertvolles nachgelassenes Klavierquintett Nr. 1 in C-Moll, das, wie kaum ein zweites Kammermusikwerk Regers, sich überaus rasch eingeführt hat, wohl aus keinem anderen Grunde, als weil man sich heute in diesem Hexensabbat nach unverkünstelter, echter Musik wie noch nie sehnt.

Wir können die Anzeige dieser Werke nicht ohne eine Frage schließen. Während noch bis in die letzten Jahre die Partitur-Ausgaben von Kammermusikwerken die Überschrift trugen: Paynes kleine Partitur-Ausgabe, ist nunmehr auch in dieser Serie dieser Name durch den des jetzigen Verlags ersetzt, und es fragt sich, ob der Name des Erfinders der Taschenpartituren, Albert Payne († 1921), in Zukunft überhaupt wegfallen und der Vergessenheit übergeben werden soll. Das wäre unserer Ansicht nach ein großes Unrecht, denn der Name Payne als eines — man kann ihn doch wohl kaum anders nennen — musikalischen Wohltäters zu kennen, hat doch sozusagen die ganze Musikwelt Anlaß. Payne, der Sohn eines Engländers, der sich in Leipzig niedergelassen hatte, war neben seinem Verlegerberufe ein ebenso famoser wie passionierter Kammermusikspieler, die Idee kleiner Einzelpartituren von Kammermusiken entsprang nicht zum wenigsten seiner Liebe und hervorragenden Kenntnis der Kammermusikliteratur. Die Sammlung einzuführen, war damals — in den 80er Jahren — durchaus keine einfache Sache, denn Partituren waren in dieser Zeit breiteren Musikkreisen noch etwas ziemlich Unbekanntes, wie noch von den wenigsten Kammermusikwerken gut erreichbare Partituren existierten. Obwohl das Geschäft wirklich nicht glänzend ging, brachte es Payne auf nicht weniger als 212 Nummern, darunter auch die Doppelquartette von Spohr, die überhaupt noch nie in Partitur erschienen waren und deren Herausgabe von Anfang an ein Opfer bedeutete. Wie es denn gewöhnlich „Erfindern" geht, daß den Gewinn derjenige davonträgt, der die Erfindung auf breiterer geschäftlicher Grundlage verwerten kann, so ging es auch hier, nachdem Payne seine Sammlung an den jetzigen Verleger verkauft hatte. Kurz, ich meine, der Name Payne dürfte in der Musikwelt nicht vergessen werden, und so möge über den Kammermusikwerken — nur diese kommen in Betracht — die Bezeichnung: „Paynes kleine Partitur-Ausgabe" nicht fehlen.

A. H.

H. H. Wetzler, op. 10, Sinfonische Fantasie für großes Orchester. Berlin, N. Simrock.

Ein wirkungsvolles Stück. Obwohl ein Ableger Richard Straußens (gleich das einsetzende Hauptmotiv ist aus seinem Geiste erfunden), wird man ihm schon wegen seiner glänzenden Mache Daseinsberechtigung zugestehen. Wo — wie in diesem Falle — jede Einzelstimme ihre Rolle ausfüllt, wo es gilt, teilweise festliche, ja heldische musikalische Gedanken auszudrücken, wird auch niemand an der Größe des Orchesters Anstoß nehmen dürfen. (Übrigens — um nicht falsch verstanden zu werden — um programmatische Musik handelt es sich trotz der Straußnachfolge offenbar nicht.) Das Werk nimmt zur Zeit bereits seinen Weg durch die Konzertsäle; einer besonderen Empfehlung bedarf es hier also kaum mehr. — Nun noch etwas Vertiefung im Hinblick auf das Thematische und dessen Verarbeitung — und man darf einer wertvollen ersten Sinfonie des Tondichters gewärtig sein. M. U.

Max Friedländer, Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen. & XI u. 208 S. Berlin, N. Simrock, 1922.

Der bekannte Berliner Liedforscher trägt hier übersichtlich zusammen, was über „Entstehung, dichterische Vorlage und erste Veröffentlichung" der Brahmsschen Lieder zu sagen ist, eine Arbeit, die vielen sehr erwünscht sein wird, späteren Brahmsforschern zudem manches zeitraubende Nachschlagen erspart. Die Trockenheit der bibliographischen und philologischen Arbeit würzte der Verfasser mit manchen Bemerkungen künstlerischer Art, die sich in erster Linie an einen breiteren Leserkreis wenden. Dieser geht deshalb auch, was besonders bemerkt sei, bei der Veröffentlichung keineswegs leer aus, so daß gerade auch in diesem Sinne auf sie empfehlend hingewiesen sei. Wie sehr sowohl die rein künstlerische, als auch die kunstwissenschaftliche Liedforschung noch in den Windeln liegt, muß natürlich auch diese Arbeit des auf seinem Spezialgebiet erprobten Kunstgelehrten zeigen. Zu empfehlen wäre gewesen, neben der Überschrift auch den Textanfang der Lieder anzugeben, und ganz nebenbei sei bemerkt, daß der Name E. Kretschmer sich ohne z schreibt. —s.

Adolf Waterman, op. 5, Konzert für Violoncello und Orchester. (Berlin, Bote & Bock.)

Dieses Konzert ist tüchtigen Künstlern als dankbares Virtuosenstück besserer Art zu empfehlen. Infolge der vielen Takt- und Tempoveränderungen wäre die Bezeichnung „Konzert-Fantasie" treffender. Zwar gehen die einzelnen Gedanken nicht sonderlich in die Tiefe, doch sind sie prägnant gefaßt und gut durchgearbeitet. Für manche Stellen enthält die Solostimme eine doppelte Lesart. Eigenartig wirkt gegen Ende hin die Wiederkehr des Hauptthemas als Trauermarsch, der aber bald in ein herzhaftes Allegro übergeht, welches das knappgehaltene einsätzige Werk wirkungsvoll abschließt.

R. Paul

Erwin Kroll, E. T. A. Hoffmann. (Leipzig 1923, in Breitkopf & Härtels kleiner Musikerbiographien.)

Rudolf Mengelberg, Gustav Mahler. (Leipzig 1923, ebenda.)

Einer der besten Kenner der Materie bietet in der ersten dieser beiden kleinen Biographien einen Abriß des musikalischen Lebens und der musikalischen Werke des genialischen Romantikers. Den Musiker Hoffmann mitten in seine Zeit stellend, gewährt die Würdigung bei aller Gedrängtheit ein umfassendes, vom modernen musikwissenschaftlichen Standpunkte aus sachlich gesehenes Bild; womit eigentlich schon gesagt ist, daß der Verfasser auch den Blick für die zweifellos vorhandenen Schwächen des Musikers nicht verloren hat. Das Büchlein ist als Vorarbeit zu einer größeren Monographie gedacht, man darf dieser mit Vertrauen und Erwartung entgegensehen.

In der zweiten Schrift bietet Rudolf Mengelberg, ein entfernter Verwandter des bekannten Mahler-Freundes und -Dirigenten, selbst auch schon seit Jahren ein Vorkämpfer des Tonsetzers mit der Feder, gleichfalls seine erste, Leben und Werk des Vielumstrittenen zusammenfassende Darstellung. Eine genaue Kenntnis von Mahlers Schaffen und Kunstwillen und mancher weniger oder ganz unbekannten biographischen Einzelheiten, deren Weitergabe von Belang ist, befähigten den Verfasser zu dem Abriß wie wenige. Auch wer nicht alles, was Mengelberg in der Bewertung des Komponisten vorbringt, zu unterschreiben vermag, wird sich von ihm, der auf engem Raum erstaunlich viel Wesentliches zusammengedrängt hat und obendrein über schöne und beredte Darstellungsmittel verfügt, gern führen lassen, um so mehr, als seine ehrliche Überzeugung von der überragenden Größe des Komponisten außer allem Zweifel ist. M. U.

Paul Clausnitzer, Op. 45: Zur Abendmahlsfeier. 35 Choralzwischenspiele sowie 15 Choralüberleitungen. Simrock, Berlin. Empfehlenswert.

Kreuz und quer

Von **Hermann Ambrosius,** einem 27jährigen Leipziger Komponisten, auf den unsere Zeitschrift schon öfters hingewiesen hat, werden in nächster Zeit sowohl in Dresden wie in Berlin verschiedene Werke zur Aufführung gelangen. In Leipzig hörte man in einem moderner Kammermusik gewidmeten Konzert des Gewandhaus-Bläserquintetts ein Trio für Flöte, Klarinette und Fagott von diesem Komponisten, das unter den Werken von Carl Futterer, Karg-Elert und Hindemith weitaus am meisten Aufmerksamkeit erregte. Ambrosius scheint sich zum Ziel gesetzt zu haben, modernen Musikgeist mit klassischen Prinzipien besiegen zu wollen, wozu dieses Werk vor allem in seinen schnellen Sätzen, die mit Themen und Einfällen eines wirklichen Musikanten aufwarten, den Beweis zu liefern beginnt. Wir wollen hier weiter nichts sagen, als daß man auf Ambrosius achtgeben möge, vielleicht hat sich hier bereits etwas vorbereitet, das für die deutsche Musik in einem besonderen Sinn wichtig wird.

Emil **Petschnig** hat neulich in Wien in einem von dem trefflichen Sänger Boruttau gegebenen Liederabend als Balladenkomponist einen sich steigernden, durchschlagenden Erfolg erzielt; nicht weniger als sechs zum Teil sehr umfängliche Balladen gelangten zum Vortrag. Wir verzeichnen diesen Erfolg vor allem deshalb, weil Petschnig seinerseits den Beweis liefert, daß es nicht in erster Linie auf die Mittel ankommt, die man verwendet — Petschnigs Harmonik ist geradezu klassisch einfach —, sondern darauf, welche künstlerische Kraft diese in Bewegung setzt. Daß Petschnig ein ausgesprochenes Talent für die Ballade hat, ist hier schon mehrfach ausgesprochen worden; es fehlte aber noch der Nachweis der Wirkungskraft auf ein breiteres Konzertpublikum, die den zugegangenen Berichten zufolge außerordentlich stark gewesen sein muß. Petschnigs Treffsicherheit in der Darstellung und seine auf gesunder Deklamation beruhende wohllautende, kräftige Gesangsmelodie überzeugen ein in seinen Instinkten gesund gebliebenes Publikum durchaus. Von seinen Balladen sind bis dahin erst sechs im Druck erschienen.

Die nähere Besprechung der **zweiten Sinfonie** in D-Moll (op. 19) von **Wilhelm Kempff,** die ihre Uraufführung im Gewandhaus durch Furtwängler erlebte, gäbe zu allerlei Betrachtungen Anlaß. Der einer norddeutschen Musikerfamilie entstammende Komponist (geb. 1895) hat bei Musikern sicherer, strenger Schule — soweit man heute überhaupt von streng reden kann — seine Studien genossen, zweimal den Mendelssohnpreis erlangt, auch durch eine Gabe früherer Musiker, die der Improvisation, frühzeitig Aufsehen erregt, er steht auch heute auf dem Boden einer sogar strengen Tonalität, und würde — und das zu sagen kommt's mir vor allem darauf an — ohne weiteres, mit größter Selbstverständlichkeit davon überzeugen, daß auf diesem Boden Neues in Hülle und Fülle zu sagen wäre, wenn er sich die Kunst weit schwerer machte, als es wenigstens in dieser Sinfonie zutage tritt, wenn er, weiterhin gesagt, wirklich wüßte, was eine Sinfonie, sinfonische Arbeit ist, und er auch in sonstiger Beziehung, gerade in kontrapunktischer, mehr gelernt hätte. Es ist dies sehr zu bedauern, denn Kempff besitzt nicht nur wirkliche Einfälle, sondern auch eine starke Phantasie, der er aber, vielleicht gerade durch allzu vieles und nicht genügend strenges Improvisieren — denn auf die Synthese von Freiheit, Spontaneität und eine gewisse Strenge lief das Improvisieren der großen Meister hinaus —, viel zu sehr die Zügel schießen läßt. So gibt es denn fortwährend Absätze, statt Aufbau ein Nebeneinander, rhetorische Stellen mit viel Tremolo wechseln mit etwas billig verträumten ab, auch Tiefsinn wird etwas mehr vorgespiegelt als glaubhaft gemacht, dann wieder ein gewaltsames Aufraffen mit dröhnender Musik, von einer echten Durchführung spürt man trotz der brauchbaren Thematik wenig, das Ganze ein norddeutscher, aber ganz und gar nicht guter Bruckner. Schade! Ist's doch, als läge ein Fluch über unserer Produktion, der allerdings gar nicht so schwer zu erklären ist. Solange wir nicht, das nötige Talent vorausgesetzt, zu solidester Arbeit zurückkehren, die jungen Leute sich strengstes Studium auferlegen, sie nur eines kennen, ein echtes Meisterideal, werden wir zu nichts Ordentlichem kommen. Und daß es schwerer ist, auf dem Boden echter Musik etwas zu leisten, einem Boden, auf

den sich Kempff wenigstens äußerlich stellt, bedarf der Beweisaufführung nicht. Furtwängler setzte sich für die sehr freundlich aufgenommene Neuheit mit allem Nachdruck ein.

Bittere, sehr bittere Wahrheiten muß sich — indirekt natürlich — in seinem eigenen Blatt in Sachen Schrekers Herr A. Aber sagen lassen, in der Besprechung der in Köln uraufgeführten „Irrelohe" durch H. Chevalley, den bekannten, geistvollen Hamburger Musikkritiker. Nunmehr könne niemand mehr, heißt es dort dem Sinne nach (Leipziger Neueste Nachrichten, 31. März), über Schreker im unklaren sein, der hier „ein ganz offenes Bekenntnis zum Theater" abgelegt und entscheidende Schritte in der „Richtung des Spät-Verismus d'Albert und Puccini" unternommen habe. Dann wird über die bekannte, von Bekker erdachte Auffassung, daß die Dichtungen Schrekers gewissermaßen aus der Musik entstanden und nur von dieser aus zu beurteilen seien, beinahe gespottet, eine Auffassung, die auch Aber vertreten hatte. Übrigens geht's in der Besprechung sehr ruhig zu, Schreker ist kein Fall mehr, über den man sich irgendwie aufregt. Immerhin sei bemerkt, daß auch weiterhin die Oper teilweise eine schlechte Presse hat. Der Berliner A. Weißmann spricht von der Katastrophe, dem Fall eines Opernkomponisten, was wir natürlich ungerechtfertigt finden. Denn Schreker konnte überhaupt nicht fallen, sondern, wenn hierzu eine innere Möglichkeit gewesen wäre, nur steigen.

Wir hätten die Sache nicht zur Sprache gebracht, wenn nicht ausgerechnet „Irrelohe" als erste Opernneuheit der Leipziger Oper angekündigt worden wäre. Den Leipzigern liegt tatsächlich, soweit er nicht vergessen worden ist, der „Schatzgräber" noch im Magen, welche Oper es nicht einmal mit Mühe und Not zur vorgeschriebenen dutzendmaligen Aufführung gebracht hat. Und jetzt soll nach all den schlechten Erfahrungen, die man in Leipzig mit Schreker gemacht hat — vor 11 Jahren erwies sich auch der „Ferne Klang" als nicht zugkräftig — und nachdem gerade seit der Direktionszeit Brechers an Opernneuheiten überhaupt nichts mehr fließt — Ende März fand als erste die völlig unnötige Aufführung des belanglosen Operchens „Die glückliche Insel" von L. Schmidt, nach Melodien von Offenbach statt —, jetzt soll uns ausgerechnet wieder eine derart über alle Maßen anspruchsvolle Oper beschert werden, während alles andere liegen bleibt! Da wir diese Erwerbung dem Zusammenwirken der Herren Aber und Brecher zu danken haben werden, so liegt aller Anlaß vor, dafür zu sorgen, die bis ans Herz kühle Besprechung dieser Oper, die an textlicher Gemeinheit alle früheren Werke Schrekers übertrifft, in den Spalten der genannten Zeitung dem Gedächtnis frisch zu erhalten.

Otto Nicolais Briefe an seinen Vater erscheinen demnächst in der Deutschen Musikbücherei (Regensburg, G. Bosse) in einem ordentlich starken Band, herausgegeben von W. Altmann. Die uns im Umbruch vorliegenden Briefe sind derart interessant, daß sie sich fast wie ein Roman lesen, wie sie überhaupt — nebst den Tagebüchern — wichtiges biographisches Material zu Nicolais Leben liefern. Die meisten Briefe sind aus Italien und aus Wien geschrieben.

Wie Furtwängler sein Kapellmeisteramt am Gewandhaus verwaltet*). Es kann heute leider keinem Zweifel mehr unterliegen, daß der berühmte Dirigent seinem Amt am Gewandhaus keine große Liebe entgegenbringt und nicht willens zu sein scheint, seine Kraft wirklich Leipzig zu widmen. Was in der Geschichte der Gewandhauskonzerte noch nie vorgekommen ist, daß ohne besondere Veranlassung die Tradition des „wöchentlichen Konzerts" durchbrochen worden wäre, ist nunmehr zu einer Art Regel geworden. In dieser Spielzeit ist Furtwängler schon wiederholt drei bis vier Wochen, auf Konzertreisen, weggewesen, und da nicht einmal immer Sorge dafür getragen war, daß ein anderer Dirigent seine Stelle vertrat, so gab es einige Male vierzehntägige Pausen; von einem wöchentlichen Konzert kann also nicht mehr die Rede sein. Während der langen Direktionszeit Nikischs kam etwas Derartiges nicht ein einziges Mal vor, erst in den letzten Jahren ließ dieser sich lediglich in der passendsten Zeit — nach der Bußtagswoche, die alter Tradition gemäß sowieso kein Konzert aufwies — einen Urlaub geben, wobei ihn dann einmal ein fremder Dirigent vertrat. Das ist nun ganz anders geworden, wie auch dieses Jahr statt 22 nur 20 Konzerte stattfinden wer-

*) Der kleine Artikel war schon für letzten Monat bereitgestellt; man lese deshalb an einigen Stellen „gewesen" statt „sein wird."

den, von denen Furtwängler nicht mehr als fünfzehn geleitet haben wird. Ein altes, tiefgegründetes, mit dem Wesen des Gewandhauses als eines wöchentlichen Konzerts unweigerlich verbundenes Herkommen wird also auf die verschiedenste Art verletzt.

Das ist aber nicht alles, so sehr es mit dem nunmehr zu Sagenden auch zusammenhängt. Das Wesen der auf der ganzen Welt einzig dastehenden Einrichtung eines wöchentlichen Konzerts hat Furtwängler überhaupt nicht begriffen oder begreifen wollen. In 22 respektive 20 Orchesterkonzerten — zwei Konzerte sind Chorkonzerte — lassen sich Aufgaben in Angriff nehmen, wie sie sonst, nochmals gesagt, auf der ganzen Welt nicht gelöst werden können, nämlich die Aufstellung von Programmen von einer einzigartig planmäßigen Vielseitigkeit. Als seinerzeit die Wahl Furtwänglers gerade auch an dieser Stelle warm begrüßt wurde, erinnerten wir an die Einzigartigkeit dieser Aufgabe noch im besonderen, wobei gerade der Hoffnung Ausdruck gegeben wurde, daß Furtwängler, als ein Mann von deutscher Bildung und, wie uns im besonderen versichert wurde, mit geistigen Prinzipien, sich für dieses Amt wohl besonders gut eignen würde, wie es ihn wohl auch reizen werde, es seiner Eigenart entsprechend zu verwalten. Heute weiß man nun, daß das Furtwängler weder will noch auch kann. Es gab kaum ein einziges Programm, das irgendwie nach höheren Gesichtspunkten zusammengestellt war, vielmehr stieß man auf derart zufällige, sogar ungeschickt aufgestellte, daß man etwa von Verlegenheitsprogrammen sprechen muß. Vor allem besitzt Furtwängler keine tiefere Literaturkenntnis, er wandelt die bequeme Heerstraße und ist weit davon entfernt, gerade in dieser entscheidend wichtigen Frage so etwas wie vorbildlich wirken zu können. Hat er uns während der zwei Jahre seiner hiesigen Wirksamkeit ein einziges älteres wertvolles Werk gebracht, das nicht „Repertoire" gewesen wäre, und überhaupt nur einen greifbaren Ansatz zu kunsterzieherischer Arbeit in gutem deutschen Sinn gezeigt? Sicher, wir verdanken Furtwängler sehr schöne und gerade auch immer sehr gut vorbereitete Aufführungen, was wärmstens anerkannt werden soll. Damit ist aber das Pensum eines Dirigenten gerade in dieser Stellung wirklich nicht erschöpft. Das Gewandhaus braucht nun einmal einen Dirigenten, der seine Hauptkraft dem Institut widmet, wobei sich, bei einer wirklichen Erfüllung der einzigartigen Aufgabe, von selbst eine Fernwirkung ergäbe. Am Gewandhaus läßt sich eine kunsterzieherische Arbeit leisten, die dem ganzen deutschen Musikleben zugute käme. Daß Furtwängler den Reisedirigentenruhm höher einschätzt als eine allmählich heranwachsende Kultursaat, das ist schließlich natürlich seine eigene Angelegenheit. Die Presse hat aber die Pflicht, zunächst einmal daran zu erinnern, daß die jetzige künstlerische Verwaltung den Traditionen des Instituts durchaus nicht gerecht wird.

Dichtung und Wahrheit. Es war einmal ein Mann, der hatte auf eine ganz besondere, neuartige Weise entdeckt, daß Goethe der größte aller Dichter sei, höchstens mit Dante und einigen anderen alten Italienern sowie mit Eduard Mörike zu vergleichen. Seine Entdeckung der Mit- und Nachwelt zu verkünden, schrieb dieser Mann zunächst ein dickes Buch über das erste halbe Dutzend der lyrischen Gedichte Goethes, sodann ein zweites Buch über den Faust. Und obwohl das zweite beträchtlich dünner war als das erste, gelang es ihm darin doch ebenfalls, bisher noch nie Geahntes ausgiebig zu behaupten. Es gelang ihm, indem er sich von dem Vorurteil befreite, daß die Form des Werkes zunächst einmal in einer Sinngliederung liege, die Dichtung zu atomisieren und folglich auf ihren wahren Grund zu dringen: er erkannte, wie er es ähnlich schon bei den Gedichten erkannt hatte, daß Goethe zur Herstellung seines Meisterwerks sowohl Vokale als auch Konsonanten verwandte und daß unter jenen wiederum einfache Vokale und Diphthonge, unter diesen Lippen-, Zahn-, Gaumen- und Kehllaute vorkämen. Indem er nun in scharfsinnigen Untersuchungen feststellte, einesteil wieviel von jeder Gattung Goethe seinem Werk eingefügt, andernteils in welchem Verhältnis diese Zahlen im ersten und zweiten Teile des Faust zueinander stünden und welche Kombinationen sich weiterhin aus diesen Additionsexempeln ergäben unter möglichster Berücksichtigung der heiligen Zahlen, kam er zu Ergebnissen, von denen er zu behaupten nicht unterließ, sie seien wohl geeignet, unser Verhältnis zu Goethes Kunst zu vertiefen. Eingedenk des Schillerschen Wortes, daß die Welt gerade das Strahlende anzuschwärzen liebe, hatte der Entdecker natürlich von vornherein mit dem Widerspruch bestimmter Kreise gerechnet. Aber es wurde ihm auch Genugtuung zu teil: Bereits nach dem ersten Buche erhielt er von einer der namhaftesten deutschen Hochschulen für Literatur den ehrenvollen

Auftrag, der bildungshungrigen Jugend eben jene Faust-Erkenntnis einzuimpfen, die er dann in dem zweiten Buche der großen Welt zugänglich machte.

Natürlich ist diese Geschichte vollendeter Humbug, reif für eine Bierzeitung feuchtfröhlicher Germanisten oder fürs pathologische Institut. Solche „Wissenschaft" als ernstzunehmende Kundgebung ist ja unmöglich in unserer literarischen Welt.

Aber ach — man verpflanze die Geschichte aus dem Literarischen ins Musikalische, man setze für Goethe Johann Sebastian Bach, für die alten Italiener alte Niederländer, für Mörike Hugo Wolf, für die lyrischen Gedichte Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers, für den Faust die Matthäuspassion, für die einzelnen Sprachlaute z. B. die musikalischen Grundformen Choral, Arie, Rezitativ, nenne jene Hochschule ..... Leipziger Konservatorium und jenen Entdecker Wilhelm Werker — und das Unmögliche ist Wirklichkeit und heißt: „Bach-Studien, Bd. II, Die Matthäus-Passion von Wilhelm Werker. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1923." Dr. Rudolf Steglich

Das sog. „Eroica"-Haus in Wien-Döbling, in dem Beethoven 1803 wohnte und die Eroica-Sinfonie komponierte, ist von der Stadt Wien angekauft worden, die darin ein Beethoven-Museum einrichten will.

Ein Gesamt-Orchester für alle österr. Staatstheater. Das seit 80 Jahren bestehende Burgtheater-Orchester in Wien wurde dem der Wiener Staatsoper einverleibt. Das neue Gesamtorchester hat nicht nur die Bühnenmusik für die Staatsoper zu besorgen, sondern wird auch in den staatl. Schauspielhäusern (Burgtheater, Akademietheater und Schönbrunner Schloßtheater) die Musik stellen müssen.

Anläßlich des italienischen Musikkongresses in Florenz kam die im Jahre 1600 zum ersten Male aufgeführte Oper Jacopo Peris „Eurydice", nach „Dafne" die älteste Oper, zur Aufführung.

Ein **Verzeichnis sämtlicher Werke von Felix Draeseke**, das soeben erschienen ist, läßt wieder einmal mit Nachdruck auf diesen Meister hinweisen. Dem Verzeichnis, ohne Verlagsangabe erschienen, (Druck von E. Stäglich in Dresden-N. 6) ist ein Artikel von Otto zur Nedden beigegeben, dem man u. a. die schließlich doch erstaunliche Mitteilung entnimmt, daß eine beträchtliche Anzahl von hervorragenden Kompositionen Draesekes nicht verlegt und noch gar nicht oder nur wenige Male aus dem Manuskript aufgeführt sind. Es handelt sich in erster Linie um die Opern „Bertran de Born" (weder verlegt noch aufgeführt) und „Merlin" (Uraufführung 1913, Gotha); ferner um das a cappella-Requiem, die „Sinfonia Comica", die sinfonische Dichtung „Thuner See", das „Stelzner-Quintett" und die beiden Bratschensonaten. Selbst seine „Lebenserinnerungen", die von dem Weimaraner Liszt-Kreise, von dem vierwöchentlichen Besuch des jungen Draeseke bei Wagner in Luzern und von den Dresdner Musikverhältnissen in den Jahren von 1880—1890 zu berichten wissen, harren noch der Veröffentlichung.

Man sollte es wirklich nicht für möglich halten, daß sogar noch eine Sinfonie eines derartigen Komponisten völlig unbekannt geblieben ist. Warum regt es sich da gerade nicht in Dresden ein wenig? Wir halten es für unbedingt geboten, daß gerade der „Fall Draeseke" bald einmal wieder der Öffentlichkeit unterbreitet wird, und zwar deshalb: Draeseke gehört zu den wenigen wirklich bedeutenden Komponisten der vergangenen Epoche, die in dieser nicht zu ihrer Geltung kamen, und zwar wohl deshalb, weil sie mit dieser äußerlichen Zeit nicht so sehr viel zu tun hatten. Heute sind wir denn doch immerhin daran, den Geist dieser Epoche, sei's im Guten oder im Bösen, zu überwinden, zum mindesten ihm kritisch gegenüberzustehen. Und da ergibt sich die Aufgabe von selbst: Wir müssen uns Draeseke von neuem vorführen, um ersehen zu können, ob er nicht gerade uns etwas zu sagen hat, anderes, als der verblichenen Epoche, und zwar eben solches, das von dieser gar nicht erkannt werden konnte. Selbst seine Sinfonia tragica, ein ganz eminentes Werk, galt dieser Zeit vielfach als spröde, weil man viel zu sehr auf äußere Wirkungen eingestellt war. Versuchen wir es also nunmehr, mit Ohren, die auch auf andere Wirkungen sich allmählich eingestellt haben, kurz, über kürzer oder länger muß der Fall Draeseke uns

wieder beschäftigen. Wer ist zunächst der Dirigent, der sich an die Sinfonia Comica macht?

Das Singspiel E. T. A. Hoffmanns „Die Maske“, das bisher als verschollen galt, ist von Dr. Friedrich Schnapp in der ehemals königl. Hausbibliothek im Berliner Schlosse aufgefunden worden.

Musikbibliothek Peters. Die von Willibald Challier mit tiefer Sachkenntnis zusammengestellte Bibliothek von Büchern und Schriften über Urheber- und Verlagsrecht aller Länder — die bemerkenswertesten Erscheinungen von 1773 bis heute umfassend — ist von Geheimrat Hinrichsen, Leipzig, der Musikbibliothek Peters, Leipzig, überwiesen worden. Die Sammlung wird als Challier-Bibliothek besonders geführt und steht Interessenten unentgeltlich zur Verfügung.

Der Verein zur Errichtung einer musikalischen Volksbibliothek für Dresden hat dem Rate die Schenkung von reichhaltigem Notenmaterial zur Errichtung einer solchen Bibliothek im Anschluß an die Städtische Bücherei angeboten. Die Schenkung wird unter der Bedingung angenommen, daß Instandhaltung und Vermehrung sich nur im Rahmen der durch die Musikbücherei zu erzielenden Mehreinnahmen hält.

Smetana-Funde. Wie tschechische Blätter berichten, wurden im Privatbesitz hundertsechzig Brief Semetanas aufgefunden, von denen hunderdreißig noch nicht veröffentlicht sind. Außerdem wurde eine Partitur „Unser Lied“ aufgefunden, von der man annahm, daß sie verlorengegangen sei, sowie eine bisher unbekannte melodramatische Komposition, die in Musik gesetzte Ballade Goethes „Der Fischer“.

Wagneropern in der Kirche. In der Unitarischen Kapelle in Nottingham sind an Sonntagabenden eine Reihe von Wagneropern, wie Tannhäuser, Lohengrin und Parsifal, natürlich konzertmäßig, aufgeführt worden, woran sich eine Besprechung des religiösen Gehaltes der Werke seitens des Predigers der Kapelle anschloß. Im Anschluß an den Parsifal sprach der Prediger über das Thema: Reinheit in der Liebe.

Die Arbeitsgemeinschaft rheinisch-westfälischer Orchesterdirigenten und konzertgebender Vereinigungen hat beschlossen, in Zukunft den Solisten keine höheren Honorare zu bewilligen, als im letzten Friedensjahre bezahlt worden sind. Die Konzertgesellschaften im Rheinland und in Westfalen ringen schwer um ihr Bestehen, die Stadtverwaltungen haben durchweg große Fehlbeträge ihrer Kunsthaushalte zu decken. Die Eintrittspreise für die Konzerte aber sind in den weitaus überwiegenden Fällen nicht über die Friedenshöhe zu steigern. Die Gehälter der Musiker und Dirigenten sind allenthalben herabgesetzt worden. Es wäre also nicht nur unbillig, sondern auch undurchführbar, den Solisten Gehälter zu zahlen, die die Friedenshöhe übersteigen. Der Arbeitsgemeinschaft gehören die folgenden Städte an: Aachen, Bielefeld, Bochum, Bonn, Krefeld, Koblenz, Dortmund, Duisburg, Düsseldorf, Elberfeld, Essen, Gelsenkirchen, Hagen i. W., Köln, M.-Gladbach, Münster i. W., Neuß, Solingen, Wiesbaden.

Das berühmte Orchester des Augusteum in Rom wird im April eine Reihe von Konzerten in Wien veranstalten.

Wir lesen im **Musical-Courier**, New York, 14. 2. 1924, über „Die Oper in Deutschland“: Zweifellos herrscht in Deutschland eine schreckliche Not. Wenn man aber liest, daß die besten Plätze bei den Aufführungen der Berliner Staatsoper einen Preis erreichen, der in amerikanischem Gelde dem Betrage von 7,50 Dollar gleichkommt, und daß das Haus fast täglich ausverkauft ist, so kann es einem wirklich niemand übelnehmen, wenn man etwas zögert, bevor man Geld spendet zur Unterstützung Notleidender und Hungernder eines Landes, das scheinbar nicht ernstlich darauf bedacht ist, selbst das Elend zu lindern. Es sind jetzt wenig Ausländer in Berlin — sie können dort nicht auskommen. Der deutsche Gewinnler saugt sein eigenes unglückliches Land aus, wie es nirgends in der ganzen Welt jemals ein Gewinnler getan hat. —

Daß daran vieles wahr ist, läßt sich leider nicht bestreiten, ein besserer Kenner der Verhältnisse weiß aber gut genug, daß gerade der gebildete Mittelstand sich gute Plätze nicht mehr leisten kann.

Notizen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Die Erwartung" Monodram von Arnold Schönberg (Internationales modernes Musikfest in Prag).

KONZERTWERKE

„Gaselen", zehn Gedichte von Gottfried Keller für eine Baritonstimme, Flöte, Oboe, Trompete, Baßklarinette, Schlagzeug und Klavier von Othmar Schoeck (Deutsches Tonkünstlerfest Frankfurt).

2. Streichquartett, E-Moll, op. 58 (Manuskript) von Roderich v. Mojsisovics (München, Tonkünstlerverein).

„Völkerwanderung", Kantate für Männerchor, Alt- und Tenorsolo und Orchester von Hans Stieber (Hannover, 9. Deutsches Sängerbundesfest).

„Faustszenen", sinfonische Dichtung von Hermann Ambrosius (Staatsoper Dresden, letztes Sinfoniekonzert 25. April).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Cagliostro" Oper in drei Akten von Otto Wartisch (Gothaer Landestheater, 3. April).

„Alkestis", Oper von Egon Wellesz (Nationaltheater Mannheim, 20. März).

„Das Wunder der Diana", Ballett von Egon Wellesz (ebenda).

„Irrelohe", Oper von Franz Schreker (Kölner Stadttheater, 27. März).

KONZERTWERKE

Paul Graener, Streichquartett A-Moll, op. 65 (Davisson Streichquartett, Leipzig, 30. März).

H. Ambrosius, Trio für Flöte, Klarinette und Fagott (Gewandhaus-Bläserquintett, Leipzig).

Paul Büttner, „Heut und Ewig", Fragespiel für Orchester, Solostimme und Kinderchor (Sinfoniekonzert der Dresdener Staatskapelle).

Hermann Ullrich, Sonate in einem Satze für Klavier, Violine und Horn, op. 20 (Salzburger Kammermusikverein, 2. März).

Paul Graener, Suite für Flöte und Klavier (Konzert Heinlin, Berlin, 13. März).

Walter Niemann, Suite nach Bildern von Spitzweg für Klavier, daraus drei Sätze (Walter Gieseking in Koburg).

Heinrich Rietsch, „Nachtstück" für Klavier, Violine und Gesang nach der gleichnamigen Dichtung von R. Dehmel (Prag).

Fritz Reuter, Sextett für Streichinstrumente mit Baritonsolo (Verstärktes Streichquartett des Reußischen Theaters in Gera).

Joh. C. Berghout, Sinfonie in C-Moll (Philharm. Orchester Rotterdam, 15. März).

Paul Bechert, Sinfonie in D-Moll (3. Volkssinfoniekonzert des Rich. Wagnervereins in Plauen).

Karl Bleyle, Violoncellokonzert, op. 15 (9. Sinfonieabend, Stuttgart. Cello: Hans Münch).

Wilhelm Kempff, Sinfonie D-Moll (Nr. 2) (18. Konzert im Leipziger Gewandhaus, 6. März).

Nicolaus Medtner, „Sonate Vocalise" für Singstimme allein (Anna El-Tour, Berlin, Bechsteinsaal, 12. März).

Hugo Lorenz, Sinfonie Cis-Moll (Bonn, letztes Sinfoniekonzert).

Alois Pachernegg, „Spitzweg-Suite" op. 19, für Klavier (4. Musikvereinskonzert Leoben in Steiermark).

Artur Rösel, 2. Violinkonzert, op. 50 (D-Dur), (Aachen, 15. März).

Hans Bullerian, Blassextett mit Klavier, op. 38 (Bläserkammermusikvereinigung des Charlottenburger Opernhauses, 13. Februar, Singakademie, Berlin).

AUS KONZERT UND OPER

Leipzig

In der 5. Gewandhaus-Kammermusik hörte man eine Suite A-Moll für Streichquartett von Stephan Krehl als Uraufführung. Das Werk gehört zum besten, was ich jemals von Krehl gehört habe. Aus fünf ziemlich ausgeführten, teilweise sogar etwas zu ausführlichen Sätzen bestehend (Impromptu. Burlesker Tanz. Romanze. Intermezzo. Rondoletto), wartet er bei starker Klangfreudigkeit mit einer so glücklichen Fülle guter Gedanken bei trefflicher Arbeit auf, daß jeder des Werkes froh werden kann. Der erste Satz atmet sogar so etwas wie italienische Sinnenfreude, die in dem vielen Grau der heutigen Musik um so angenehmer berührt, wie überhaupt das Werk einem freudig-bejahenden Leben zugewendet ist. Man merkt, daß der Komponist die kleineren Formen mit Selbstverständlichkeit, ohne also sich zu übernehmen, zu füllen vermag. Mehr als er hat, vermag niemand ohne Aufgabe der Natürlichkeit zu geben, und wenn es auch heißt, den lieb ich, der Unmögliches begehrt, so muß gerade der Künstler seine natürlichen Grenzen kennen. Er gäbe dann weit weniger Enttäuschungen. Auf dieses Werk sei also angelegentlich hingewiesen.

Den verblüffenden Paganini-Spieler Florizel van Reuter hörte ich mir nun einmal auch als Bachspieler an. Hier geht aber die Rechnung keineswegs auf, der Vortrag bleibt bei aller Sorgfalt ziemlich äußerlich und wirkt, die schnellen Sätze abgesehen, fast langweilig. Schade auch, daß der Ton auf der E-Saite vielfach etwas Gläsernes hat. A. H.

Ein Pfitzner-Liederabend im Gewandhause war schon um deswillen von Interesse, weil er den Liederkomponisten Pfitzner in verschiedenen Schaffensperioden zeigte. In seinem aus jüngster Zeit stammenden op. 32 (vier Gedichte von Conrad Ferd. Meyer) ist ihm mit der Vertonung von „Hussens Kerker" ein ernst gehaltenes, wertvolles Charakterstück gelungen, auch der bekannte „Säerspruch" ist durch markigen Rhythmus wirksam. In den beiden andern

Liedern wird die gesangliche Linie durch den überwuchernden Klavierpart etwas erdrückt. Es scheint überhaupt, als habe Pfitzner früher dem Wesen des Liedes näher gestanden als in späterer Zeit. Schon in seinem op. 22 (Gedichte von Bürger) ist er trotz des feinen durchschimmernden Humors von einer gewissen herben Sprödigkeit, er erreicht hier bei weitem nicht die Tiefe und Innigkeit, die ihm in den Heineschen Gedichten op. 4 oder gar in dem herrlichen op. 6 „Ich will mich im grünen Wald ergehn" zu Gebote steht. Dagegen sind seine Eichendorff-Lieder op. 9 wohl das Beste, was er auf dem Gebiete des Liedes geschaffen hat. Nirgends zeigt sich Pfitzner so als echter Romantiker wie in diesen Liedern, wo er, bewußt an Rob. Schumann anknüpfend, sich zugleich mit dem Dichter verbindet, zu dem er sich seiner Natur nach am stärksten hingezogen fühlt. — Mit dem Komponisten am Flügel fanden die Lieder in dem ausgezeichneten Stuttgarter Baritonisten Heinrich Rehkemper einen stimmlich wie geistig hochstehenden Interpreten. Dr. W. Jg.

Dresden

Pfitzners Palestrina in Dresden wieder im Spielplan

Man hatte es Fritz Buschs Tatkraft zu verdanken; denn es ist ein offenes Geheimnis, daß das Werk in der Kapelle, wie bei den Solisten hier vielfach Widerstand begegnet. Es fehlt ihm die Wirkung auf das „Opernpublikum" im weitesten Sinne. Pfitzner zieht die letzten Konsequenzen aus dem schopenhauer-wagnerischen Pessimismus, bringt diesen, sozusagen in der Reinkultur. Sein Werk ist dichterisch und musikalisch, mit Thomas Mann (Betrachtungen eines Unpolitischen) zu sprechen, sozusagen das Letzte aus der romantischen Sphäre mit ihren dürerisch-faustischen Wesenszügen, seiner streng metaphysischen Stimmung, seinem Ethos von „Kreuz, Tod und Gruft". Um es zu verstehen und zu würdigen in seiner Mischung aus Musik, Pessimismus und Humor, bedürfte das Publikum einführender Vorträge bzw. der Anleitung der Presse. Ja, auch Humor ist in dieser Schöpfung, von der Pfitzner selber sagte, wenn die Meistersinger „die Apotheose des Neuen, ein Preis der Zukunft und des Lebens sei, so herrsche in seinem Palestrina die Sympathie mit dem Tode". Es ist der Humor des pessimistischen Ethikers, die Satire. Wer Ohren hat zu hören, dem geht sie im Konzilakt auf. Auf die dort geschilderte Realität der Welt, die Schuld, das harte Geschäft, kann ein Mann wie Pfitzer nur mit überlegenem Lächeln blicken. Ihre Darstellung mußte ihm zu einer bunten und liebevollen Satire auf die Politik — als den fortschrittlichen Optimismus, d. h. die „politische Tugend"—, und zwar auf ihre unmittelbare Form, das Parlament werden. Und nun fehlt Pfitzner der stark „erotische" Einschlag, der Wagners Muse eigen ist und dessen angeborener treffsicherer Bühneninstinkt. Schade, könnte er sich auch nur wenigstens zu den Konzessionen verstehen wie Wagner, indem er, um seinen Werken den Weg ins Publikum zu bahnen, vom Rienzi an selber Striche anbrachte, schon dann würde sein Palestrina z. B. in Dresden eine bleibendere Statt gewinnen. Die Meisterszene im 1. Akt ist zu weit ausgesponnen, und auch im Konzilakt ist in den Reden der Geistlichen mancher Ballast. Die szenischen Vorgänge würden näher aneinandergerückt, die Höhepunkte als solche stärker empfunden. Von den hiesigen berufenen Darstellern der Hauptrollen der Oper hatten die des Palestrina und Borromeo, Vogelstrom und Plaschke, abgesagt. — Aber es war glänzender Ersatz zur Stelle in Karl Erb-München, der vor acht Jahren die Titelrolle in München kreïerte und der sie in Bild, Wort und Ton erschöpfte, und in Arthur Armster-Berlin. Für den Morone war Hans Bergmann-Weimar berufen und durchaus am Platze. Sonst war die Besetzung die hier übliche (z. B. Ighino — Grete Nikisch), mit Ausnahme der der stimmführenden Meisterrolle mit Heinrich Teßmer, der sehr gut abschnitt und auch den Abdizu gab. Vor allem aber muß man Busch nachrühmen, daß er auf diese Partitur sehr gut eingestellt ist.

Seine Uraufführung erlebte in Dresden im Rahmen eines Sinfoniekonzerts der Staats-Kapelle unter Fritz Busch ein Chorwerk oder besser ein kurzes Chorstück „Heut und Ewig" von Paul Büttner. Der in Dresden geborene Komponist, jetzt artistischer Leiter des Konservatoriums, auf dem er seine Ausbildung genoß und gegen dessen künstlerische Verfassung er aber später kräftigen Einspruch erhob — nebenbei bemerkt mit Recht — kommt uns diesmal nicht wie in seinen (vier) Sinfonien mehr oder weniger mit philosophischen oder zeitgeschichtlichen Problemen sich auseinandersetzend, auch singt er kein Lied von der Arbeit und der arbeitenden Klasse, wie in einem kräftig-charakteristischen Männerchor, den er schrieb, ebensowenig kommt er uns romantisch wie in seinen Violinsonaten, wie sich denn überhaupt in dem neuen Schöpfer ein Frontwechsel vollzieht. Bisher war kompositionstechnisch etwa Beethoven sein Leitstern. Seine musikalische Architektur sozusagen baute scharf dessen Grundprinzipien der motivisch-thematischen Arbeit auf. Diesmal leiteten ihn offenbar modernere Einflüsse. Mahler hatte es ihm angetan. Sein „Heut und Ewig" könnte der Abschluß einer Sinfonie zum Preise der Musik sein! Den Text des Chorstücks entnimmt er des Knaben Wunderhorn in Gestalt des Gedichts Kinderkonzert, und die Komposition stellt so ein „Fragespiel für Orchester, Solostimme und Kinderchor" (erschienen bei F. E. C. Leuckart) dar. Ein Prä- und Postludium des Orchesters umrahmt mit seraphischen Klängen das Ganze, das also gewissermaßen ins Transzendente gehoben wird. „Kleins Männele, kleins Männele, was kannst du machen?" — beginnt der Chor, die Solostimme antwortet: „Ich kann wohl spielen auf meiner Trumm". Und so kommen nacheinander einzelne Instrumente zum Wort. Man denkt unwillkürlich an Luthers hübsches Gedichtchen: „Wer sich die Musik erkiest,

hat ein himmlisch Werk gewonnen; denn ihr erster Ursprung ist von dem Himmel selbst genommen, weil die lieben Engelein selber Musikanten sein." Büttner offenbart in dem Werk von neuem, daß er keine starke originale schöpferische Begabung besitzt. Aber man freut sich wieder an seinem gediegenen Musikertum und eine Bereicherung seines Ausdrucksvermögens nach der klanglichen Seite ist entschieden in diesem Wechselspiel von instrumentaler und vokaler Musik festzustellen. Auch trifft er recht hübsch den in der dichterischen Vorlage angestrebten kindlich-naiven Ton, und das Publikum erfreute sich sichtlich an dem in ihr begründeten kleinen Orchesterspäßchen, d. h. an dem charakteristischen und witzigen Hervortreten einzelner Solo-Instrumente. Dazu sicherte eine gute Ausführung seitens aller Beteiligten, der Staatskapelle, eines von den katholischen Kapellknaben und Seminarschülern gebildeten Kinderchors, Grete Nikisch als Solistin, von vornherein die freundliche Aufnahme des Werkes und seines Schöpfers.

Eine bemerkenswerte Neueinstudierung und Neuinszenierung von Tschaikowskys Eugen Onegin fand in der Dresdner Oper statt. Der junge Russe Issai Dobrowen führte die musikalische und Spielleitung, ein Landsmann von ihm M. Dobuschinsky, hatte die Dekorationen und Kostüme entworfen. Man muß nun offen bekennen, daß man die russische Hilfe nicht als etwas Notwendiges empfand, wenn man an die glänzenden Aufführungen sich erinnerte, die das Werk hier einst unter Schuch mit der Osten als Tatjana, Perron als Onegin, Burrian als Lenski, Anka Horvat als Filipjewna (selber eine Slavin, eine russische Aja, wie sie kaum besser zu denken!) usw. erlebte. Dobrowen handelte schon nicht richtig, als er die Striche aufmachte, die man früher anbrachte. Dann nahm er die Orchesterbegleitung zu breit und schwer, auch zu symphonisch. So verlängerte er unnötig die Aufführungsdauer und raubte dem Ganzen den romanhaften, episodischen Charakter, der sein pikanter Reiz ist. Mit einer Wiedergabe der Pathetischen in einem Sinfoniekonzert der Kapelle hatte er seine unleugbare Dirigentenbegabung besser dokumentiert. Jetzt verläßt er übrigens Dresden, wohin er durch Busch zur Assistenz bei der Einstudierung des Boris Godunow berufen worden war. Die Neubesetzung der Oper erstreckte sich vor allem auf die Rolle der Tatjana, die man einer jungen Sängerin, Charlotte Wolf, anvertraut hatte, die einmal in einer Schüler-Aufführung des Felix Petruzschen Opernensembles die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte und die dann vorübergehend in Stettin engagiert war. Offenbar gut einstudiert spielte sie die Rolle ganz ansprechend, ohne indessen noch eine persönliche Einstellung erkennen zu lassen. Ihre Stimme ist ein jugendlich dramatischer Sopran mit Durchschlagskraft der Höhe im Forte, also guter Naturveranlagung. Ausgleichung der Register bleibt anzustreben, ebenso Verbesserung der Aussprache, Abstellung eines Sprachfehlers usw. Früher forderte man von solchem Nachwuchs Partien wie Agathe, Pamina, Elsa zum Debut. Tempora mutantur. Auch ein Beitrag zum Rückgang der Gesangskultur. Das frühere Niveau der Aufführung hielt unter den Solisten eigentlich nur noch Plaschke in der Titelrolle aufrecht, doch wächst zu ihm neuerdings auch Max Hirzel heran, der den Lenski gab; wenn man seinen Lenski nicht gerade mit dem Burrians vergleicht.

O. S.

Der Dresdner Männergesangverein Orpheus begann am 21. März die Reihe der zur Feier seines 90jährigen Bestehens geplanten Veranstaltungen, die aus Festkonzert, Kreuzkirchen-Vesper, Volksliederabend und Stiftungsfeier bestehen sollen, letztere am 26. April (Gründungstag 7. Mai), mit dem Festkonzert. Es zeichnete sich zunächst schon dadurch aus, daß ihm das Opernhaus zur Verfügung gestellt wurde und daß Fritz Busch mit der Staatskapelle dabei die Honneurs machte. Übrigens hatte Busch tags zuvor das Konzert des von ihm geleiteten Lehrergesangvereins dirigiert, der zur Feier seines 40-jährigen Jubiläums bemerkenswerterweise das Liebesmahl der Apostel Richard Wagners aufführte, von dem der Orpheus eine eigenhändig vom Komponisten gewidmete Partitur besitzt. Die Orpheiden, jetzt unter Dr. H. Knöll, einen der musikalischen Mit- und Vorarbeiter an der Oper, hatten ihrem Festkonzert den Charakter eines Regerabends gegeben. Was seine guten Gründe hat. Busch plant als Vorsitzender der Reger-Gesellschaft für diesen Herbst ein Dresdner Reger-Fest. Knöll aber ist Mit-Vorsitzender der Dresdner Ortsgruppe der Gesellschaft. Dankbar im landläufigen Sinne war natürlich die Aufgabe nicht, vor die sich die Herren vom Orpheus an dem Abend gestellt sahen. Im allgemeinen ist Regers Einstellung zum Vokalstil ohnedies eine zweifelhafte (vgl. u. a. den Artikel Dr. Heuß' Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik), es fehlen ihm die Studien Händels und Bachs sowie der Altniederländer, die Brahms die Fundamente für sein Chorschaffen, vor allem das deutsche Requiem, finden ließ, und die auch in Pfitzners „Von deutscher Seele" unverkennbar sind. Und so sind auch seine Männerchöre als sanglich und klanglich kaum einladend zu nennen. Der Römische Triumphgesang in seinem wuchtigen Marschrhythmus und seiner glänzenden Orchester-Umrahmung, den man klüglich an den Schluß des Programms gestellt hatte, ergab aber wenigstens einen wirksamen Abgesang. Der vierzehnstimmige Doppelchor „Freude soll in deinen Werken sein" zeigt leider kaum Spuren einer vokalen Erfindung, und die erste der beiden Requiem-Vertonungen (nach Hebbel) konnte man als die in der Toteninsel aus der Böcklin-Suite angeschlagene Stimmung festhaltend, als relative, gute Wahl gelten lassen. Beide Werke, das Tongemälde von der Kapelle unter Busch wiedergegeben, bildete zugleich einen Gedenkakt für die verstorbenen Orpheiden. Indessen am eindrucksstärksten erwies sich noch immer das dann den zweiten Teil einleitende „Konzert im alten Stil". So zeigte jedenfalls der Abend das Problematische in

der Kunst Regers, über das sich ähnlich wie Max Hehemann-Essen in der Zeitschrift die Musik Dr. Kurt Kreiser in seinem Programmbuch verbreitet hatte. Hier archaisierend, dort modernistisch, von Debussy usw. angekränkelt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte, könnte man von Reger sagen. Wäre er noch ein Selbsteigner geworden oder war er nicht bestimmt, eine typische im Zeitgeschichtlichen wurzelnde Erscheinung zu bleiben? Viele sind berufen, aber wenige sind — auserwählt. Die Kreuzkirchen-Vesper am 29. März, der noch zu gedenken wäre, hatte ein gemischtes und historisches Programm, was kein Nachteil war. Bernhard Pfannenstiehl steuerte an Orgel-Vorträgen bei: Ballata del sexto tono von Imenez de Antequera, Bach Toccata in F-Moll und Reger Halleluja, Gott zu loben (Orgelphantasie). An Chören hörte man Palestrinas O bone Jesu, Vittorias Tenebrae factae sunt, Bachs Komm, süßer Tod, Michael Haydns bekanntes Tenebrae factae sunt (auf deutsche Worte), Franz Schuberts achtstimmiger Doppelchor mit Blasorchester Herr unser Gott, Robert Volkmanns achtstimmigen a cappella-Chor Altdeutscher Hymnus, und als Wiederholung aus dem ersten Abend Regers „Freude soll in deinen Werken sein". O. S.

Im letzten Sinfonie-Konzert der Dresdner Staatskapelle am 25. April gelangen „Faust-Szenen" von Hermann Ambrosius für Chor, Soli und großes Orchester unter Mitwirkung des durch den Lehrergesangverein verstärkten Sinfoniechores zur Uraufführung. Ambrosius, von dem schon mehrfach Kammermusikwerke durch bekannte Dresdner Kammermusikvereinigungen zur Aufführung gelangten, ist ein Meisterschüler Hans Pfitzners und zurzeit am Stadttheater in Leipzig tätig. — Im vorletzten Sinfoniekonzert am Palmsonntag, den 13. April, findet wie alljährlich eine Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven statt.

Köln

Die günstigeren Zeitverhältnisse haben auch das Kölner Musikleben, das den wirtschaftlichen Druck gerade der besetzten Gebiete sehr zu spüren hatte, wieder frisch beleben helfen. Die Gürzenichkonzerte unter Abendroth setzen die aufsteigende Entwicklung, die sie in den letzten Jahren genommen haben, durchaus fort. An bemerkenswerten älteren Werken gab es Joh. Christoph Bachs Kantate: „Es erhub sich ein Streit", dann die „Wachet auf"-Kantate von S. Bach mit Brahms deutschem Requiem zusammen. Eine längst verdiente Neubelebung erfuhren Regers Sinfonischer Prolog und Bruckners fünfte Sinfonie. Fesselnde Neuheiten waren die gedankenreiche, wenn auch formal nicht sehr glücklich disponierte Sinfonie „Stirb und werde" von H. Tiessen, Pfitzners von W. Gieseking gespieltes Klavierkonzert mit seinen in die Sphäre der „Romantischen Kantate" weisenden romantischen Anwandlungen, die geistvollen Silhouetten von H. H. Wetzler sowie B. Wolfs am Schluß etwas redselige Fantasie op. 27, beides Uraufführungen. In den Opernhauskonzerten brachte Klemperer Beethovens selten gehörte Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt" und zum ersten Male eine strichlose Aufführung von Bruckners Achter. Für zeitgenössische Orchestermusik setzen sich nachhaltig die von der Kölner Konzertleitung mit dem Bonner Orchester unter M. Taube veranstalteten Konzerte ein. So vermittelten sie die Bekanntschaft mit der reizenden Ouvertüre zu einer Opera Buffa von W. Groß, sowie der sinfonischen Dichtung „Römische Brunnen" von O. Respighi. Riele Queling spielte Regers Violinkonzert. Die jetzt vielfach in Händen der Volkschöre ruhende Oratorienpflege wandte sich auch einmal einer gehaltvollen, wenn auch für diese Zwecke wenig dankbaren Neuheit zu: E. J. Müllers Kölner Volkschor brachte die Uraufführung von R. Berghs symbolischem Singspiel „Der Berg des hl. Feuers". Die in ihren immer noch zugkräftigen Meisterkonzerten mehr nach außen als nach innen hin gipfelnden Solistenabende der Westdeutschen Konzertdirektion sorgen für Abwechslung. Hier hörte man vom Rosé-Quartett die örtliche Erstaufführung von Korngolds Quartett op. 16, dessen Wirkung an den Augenblick gebunden ist, und das wenig Kammermusikstil verrät. Als kirchenmusikalisches Ereignis für das ganze Rheinland darf der Domchor unter Prof. Mölders die hiesige Erstaufführung von Bruckners E-Moll-Messe für sich in Anspruch nehmen, allerdings im Konzertrahmen. Eine liturgische Aufführung zu Weihnachten im Dom war vorbereitet, es fehlte aber letzten Endes an der dafür nötigen Stimmenmehrheit im Domkapitel. Immerhin erklang das Werk wenigstens im Bonner Münster gelegentlich eines Pontifikalamts des Kardinals. Dr. Willi Kahl

Musikkultur in der Nordmark

Je mehr sich Zweifel regen, ob vom Kunstbetrieb der Metropolen die Heilsbotschaft kultureller Regeneration je zu erwarten sein wird, desto mehr schärft sich der Blick für die kulturellen Regungen, mit denen die verfehmte Provinz in den Wettbewerb eintritt. Es erfüllt den Einsichtigen mit tiefer Genugtuung, auf altem schleswig-holsteinischen Kulturboden, der so überreich an künstlerischer Tradition ist, ein geistiges Leben wieder erwachen zu sehen, das nicht nur gesund in seinen Wurzeln und in seiner Struktur, sondern auch zielbewußt in seiner kunstpolitischen Organisation ist. Es muß als kulturelles Symptom von außerordentlicher Bedeutung vermerkt werden, daß das Aufbauprogramm, mit dem die Provinzialhauptstadt Kiel den Kampf um die Neubegründung ihrer Existenz aufgenommen hat, hinter den primären wirtschaftlichen Belangen den Wiederaufbau des künstlerischen Lebens nicht vergißt, sondern gerade auf diesem Gebiete den Einsatz beträchtlicher Kräfte nicht scheut. Daß hierbei von maßgebenden Stellen den Bedürfnissen einer großstädtischen Musikkultur nicht immer das rechte Verständnis entgegengebracht wurde, ist zwar bedauerlich, hat aber dem Stiefkind Gott sei Dank die frische Lebenskraft nicht geraubt. Vielmehr gehörten die letzten Jahre Kieler Musiklebens

zu dem Erfreulichsten, was Kieler Aufbaustreben hervorgebracht hat. In fünf Jahren beharrlicher Arbeit unter der kulturbewußten Führung Prof. Dr. Fritz Steins, in dessen künstlerischen Energie und organisatorischen Tatkraft Initiative und Erfüllung sich paaren, ist Kiel zur Musikgroßstadt geworden, die nun darüber hinaus bereits Vorort einer musikhungrigen Provinz zu werden sich anschickt und ihre vornehmste Aufgabe nicht in der Züchtung eines sensationsbetonten „Betriebs", sondern in der organischen Eroberung eines stammesstarken Hinterlandes erblickt. Die Hemmungen materieller und ideeller Art, die hierbei zu überwinden waren und stetig zu überwinden sind, weiß der zu schätzen, der jemals irgendwie mit dem dickflüssigen Temperament des Niederdeutschen zu rechnen hatte. Schritt für Schritt ist der Boden gewonnen worden. Unter Verzicht auf Experimente, für die der Holsteiner nur schwer zu begeistern ist, wurde mit klassischer Musik fruchtbare Saat gelegt. Die großen Chorwerke Bachs und Beethovens, die großen Passionen, die H-Moll-Messe, die Missa Solemnis, die C-Dur-Messe, die Oratorien Schütz', Händels und Haydns (Oratorienverein unter Fritz Stein), die Meister der Sinfonie von den Vorklassikern bis zu Brahms (das ausgezeichnete Städtische Orchester) wurden Wegbereiter und fest erworbener Besitz. Auf dieser sicher gegründeten Basis wurde die Moderne angegriffen. Das benachbarte Hamburg lenkte die Aufmerksamkeit auf Gerhard v. Keußler, dessen starke, wenn auch esoterisch gerichtete Persönlichkeit in mustergültigen Aufführungen seines „Jesus von Nazareth" und seiner „Mutter" eindringlich redete. Nicht minder nachdrücklich kam Max Reger zu Worte, der vergangenen Oktober in fünf Festkonzerten gefeiert wurde. Neben den schönsten Chorwerken („Die Nonnen", „Requiem", „100. Psalm") gaben die bedeutendsten Werke aller Gattungen (u. a. die Orchesterserenade, die Mozartvariationen, das Klavierkonzert, das Klarinettenquintett, Motetten und Orgelwerke) einen lückenlosen Querschnitt durch das Gesamtschaffen des Meisters. Daneben setzte eine nachhaltige Brucknerpflege ein (4., 8., 9. Sinfonie), während Mahler — leider — nur sporadisch auftauchte. Lendvai, Siegfr. Scheffler, A. Schönberg, Pfitzner, C. Dopper, Rudi Stephan, Josef Haas, Ewald Strässer stellten sich als mehr oder weniger überzeugendes Gefolge ein. Daneben wartete der Chorverein unter Richard Richter mit achtenswerten Aufführungen von Verdis „Requiem" und Wolff-Ferraris „La vita nuova" auf. — Auf dem Gebiete der Kammermusik ist das Bild ähnlich. Die sonntäglichen Morgenmusiken des Kieler Streichquartetts tendieren ebenfalls zur Klassik, ohne der Moderne sich gänzlich zu verschließen. Das Amar-, Schulze-Prisca- und Rosé-Quartett vermittelten besondere Genüsse. Grundsätzliche Pflege der Moderne macht sich die junge Ortsgruppe der Reger-Gesellschaft zur Aufgabe (bisher wurden Reger und Hindemith geboten), während das Collegium musicum der Universität an der Renaissance der Vorklassik arbeitet. Der übliche Schwarm reisender Solisten, unter denen sich die bedeutendsten Namen finden, vervollständigt das Bild, ohne es charakteristisch zu vertiefen. Es steht zu erwarten, daß sich im nächsten Winter auch die chronisch kriselnde Oper, wenn der neue Intendant Georg Hartmann das Heft fest in der Hand hat, diesem Bild harmonischer als bisher einordnen wird. — Die regelmäßige Konzerttätigkeit in der Provinz (Rendsburg, Eckernförde, Husum, Segeberg, Itzehoe, Preetz, Schleswig, Niebüll usw.) führt zu geradezu erfrischenden Erfolgen, wie sie künstlerischen Zwecken nur in reiner Atmosphäre beschieden sind. Wenn — hoffentlich bald — die persönliche Initiative durch aktives behördliches Interesse unterstützt und dadurch die noch mangelnde organisatorische Festigung des provinzialen Musiklebens ermöglicht wird, dürfte die angestrebte Eroberung der Nordmark für ernste Musik eine bloße Frage der Zeit sein. Über die Bedeutung solcher kultureller Pionierarbeit braucht in diesen Blättern kein Wort weiter verloren zu werden.

Dr. Franz Rühlmann

Prag

Im Weihnachtskonzert der deutschen Musikakademie gab es eine musikalische Überraschung von höchstem künstlerischen Werte; die Uraufführung eines schon in der Wahl der Instrumente überaus originellen Quartetts für Klavier, Flöte, Klarinette und Bratsche von Leo Franz, einem Absolventen der Meisterschule für Komposition Prof. Zemlinskys. Was dieses Quartett vor allem auszeichnet, ist ein seltener Reichtum an melodischer und rhythmischer Erfindung und besonderem Geschick in der Farbenmischung der Instrumente. An diesem Werke fällt die geschlossene Form und der energische Akzent ebenso sehr auf wie seine trotz aller Moderne thematische Eingänglichkeit und blühende Tonmalerei. Ist die letztere auch vorwiegend grau und in elegiemäßige Stimmung getaucht, fast tristanmäßig klagend in bevorzugten verminderten und kleinen Tonschritten, so wirkt sie doch in ihrer Art um so überzeugender.

Auch in einem Konzert der neugegründeten Prager deutschen Kammerorchester-Vereinigung wurde uns mit einer Uraufführung aufgewartet; mit Hans Schimmerlings, des schon früher erfolgreich in Prag hervorgetretenen Zemlinsky-Schülers, „Miniaturen" für Kammerorchester. Schimmerling ist auch in diesen skizzenartigen Stücken der moderne groteske, aber dabei geschmackvolle Musiker, als der er sich uns seinerzeit offenbarte.

Wolf-Ferraris Kammersinfonie erlebte bei diesem Konzert ihre Prager Erstaufführung.

Einen interessanten Abend heimischer Tonkunst lieferte die deutsche Sektion des Vereins für musikalische Privataufführungen, indem sie durch das Frankfurter Amar-Quartett das zweite Streichquartett Alexander Zemlinskys und das dritte Streichquartett des Brünner tschechischen Tondichters Křenek zur Prager Erstaufführung brachte. Beide Werke gehören zu den markantesten Er-

scheinungen der neueren Streichquartett-Literatur. Zemlinskys Streichquartett ist eine Erzählung in Tönen, die in lyrische und dramatische Kapitel zerfällt und mit einem ergreifenden Epilog schließt; modern, aber nicht futuristisch geschrieben, nährt es sich vorwiegend von Melodie und Klangschönheit und wird nur in den Momenten höchst gesteigerter Polyphonie harmonisch kühner; auffallend ist das Vorherrschen langsamer Zeitmaße. Ganz anders gibt sich der Tscheche Křenek in seinem Quartett, einer in gewagten Dissonanzen den rücksichtslosen Neutöner verratenden programm-musikalischen Arbeit. Křeneks Streichquartett ist gedrängter in der Form und derber, wirkt darum auch frischer und ursprünglicher als Zemlinskys überall den auf Schönheit bedachten Ästheten offenbarendes Opus.

Einer noch konservativeren Richtung als Zemlinskys Streichquartett gehört jenes des Prager Singvereins-Dirigenten Paul Stuiber an, das im letzten Konzert des deutschen Kammermusikvereins durch das Dresdner Streichquartett seine Erstaufführung erlebte. Es ist romantisch in jeder Hinsicht, sogar in der Weitschweifigkeit seiner Form, die seiner Wirkung am meisten entgegensteht; reich an musikalischer Invention zeigt es in den Gegensätzen der Zeitmaße sowie der rhythmischen und dynamischen Gliederung den richtigen Sinn des Komponisten für Abwechslung. Noch mehr Vielseitigkeit im Ausdruck eignet Stuiber als Liederkomponisten, wie die drei Gesänge nach Gedichten Riccarda Huchs bewiesen, die unsere ausgezeichnete heimische Konzertsängerin Frau Bondy-Lekner in ihrem diesjährigen Liederabend sang. Liedlyrik von tiefinnerlicher Beseeltheit im Ausdruck und voll sonniger Stimmung, dabei im Satze von edler Klarheit sind die Lieder von Heinrich Rietsch, dem Professor für Musikwissenschaft an der Prager deutschen Universität, die in dem gleichen Konzert aus der Taufe gehoben wurden.

Musikalische Leckerbissen gab es in einem Novitäten-Konzert der Prager „Hudební Matice" zu hören. Hier fiel namentlich ein prächtiger Liederzyklus K. B. Jiráks „Vergängliches Glück" auf, Lieder von tiefgefühltester Innigkeit und Mahlerscher Schwermut. Ein stimmungsdüsterer Reigen zweihändiger Klavierstücke von Janáček „Im Nebel", zwei empfundene und formschöne Lieder J. B. Foersters und eine Sammlung prächtiger volkstümlicher Kinderlieder Křičkas seien aus der reichen Vortragsfolge dieses Konzertes noch hervorgehoben. Wie ernst die „Hudební Matice" ihre Aufgabe nimmt, beweist, daß sie nicht nur für die öffentliche Bekanntmachung lebender tschechischer Tondichter eintritt, sondern sie auch in ihrem Verlage herausgibt, Vokalwerke auch in deutscher Übersetzung.

Auch das letzte Konzert der „Gesangvereinigung der Prager tschechischen Lehrer" bot je einen Chor Křičkas und Zichs als Erstaufführung.

In einem außerordentlichen Kammermusikkonzert des Frankfurter Amar-Quartetts erlebte Hindemiths neuestes Streichquartett seine Prager Erstaufführung.

Die neugegründete Prager deutsche Max Reger-Gesellschaft beging ihr festliches Eröffnungskonzert mit der Berliner Altistin Dobert und dem Münchner Pianisten Prof. Schmid-Lindner als Solisten.

Im deutschen Theater fand unter allen Zeichen eines großen Ereignisses die Erstaufführung von Schrekers Oper „Der Schatzgräber" statt. Bei glänzender Besetzung der Hauptrollen (vor allem der „Els" mit Frau Hussa) und prachtvoller musikalischer Aufmachung durch Opernchef Alexander Zemlinsky vermochte das Werk einen großen Premierenerfolg zu erzielen, für den der anwesende Komponist wiederholt danken konnte. Edwin Janetschek

Aus dem M.-Gladbacher Konzertleben

Den guten Ruf, den, bis ins Holländische hinein, die M.-Gladbacher Musikpflege seit langen Jahren gehabt hat, hat sie sich auch in der besonders schweren Nachkriegszeit zu bewahren gewußt. Ihren hauptsächlichen Ausfluß findet sie herkömmlich in den Cäcilia- und den vom Städtischen Orchester gegebenen Sinfoniekonzerten, beide geleitet vom Generalmusikdirektor Hans Gelbke. In jenen hörte man u. a. das Requiem von Verdi, mit Anne-Marie Lenzberg (Düsseldorf), Charlotte Sempell (Bonn), August Richter (Düsseldorf) und Kammersänger Stephani (Düsseldorf); Wetzlers Ouvertüre zu „Wie es euch gefällt", Hindemiths Nusch-Nuschi-Tänze, Richard Strauß' Eulenspiegel und mit Georg Kulenkampf-Post aus Berlin das A-Moll-Violinkonzert von Glazounoff; Händels Acis und Galathea, Bachs Phöbus und Pan — solistisch an diesem Abend: Prof. Albert Fischer aus Berlin, Henny Wolff aus Hannover, Egbert Toli aus Düsseldorf, Julie Klimmerbohm aus Köln und den Baritonisten Franz Wolff vom M.-Gladbacher Stadttheater, auch Robert Bückmann (Cembalo) und Hugo Holz (Orgel), beide von hier; endlich Richard Strauß' Wanderers Sturmlied, Josef Haas' Tag und Nacht mit Amalie Merz-Tunner aus München und Bruckners 7. Sinfonie. Die Sinfoniekonzerte wiesen gleich reichhaltige Programme auf: so Brahms' 4. Sinfonie, Dohnanyis E-Moll-Klavierkonzert mit Hermann Pillney aus Köln, Paul Gräners Pan-Suite, Bachs E-Dur-Violinkonzert mit Franz Schätzer aus Düsseldorf, Regers Mozart-Variationen und eine Ciacona von Vitali, Sträßers Frühlingsbilder, Rimsky-Korsakoffs Scheherzerade, Tschaikowskys B-Moll-Klavierkonzert mit Fr. Osborn aus Berlin, der auch Schönberg und Debussy spielte; Georg Szells Orchestervariationen über ein eigenes Thema, Dvořáks H-Moll-Cellokonzert mit Bernd Huppertz aus Leipzig und Schumanns 4. Sinfonie, eine Neuheit: Georg Jokls sympathische Nachtmusik für Streichorchester, Tschaikowskys 5. Sinfonie und solistisch Irmgard Rühle aus Berlin. Eine bedeutungsvolle Ergänzung nach der Seite der Ausdehnung der Konzerte auf breiteste Massen bilden die Volkssinfoniekonzerte, die Gelbke in der diesmaligen Reihe ausschließlich mit Beethoven ausstatten will und bei denen Heinz Eccarius von hier und Grete Eweler aus Düsseldorf Solisten waren. In der Kammermusik

hörte man mit Dank an die Cäcilia, der man auch diese Abende verdankt, das Gewandhaus- und das Rosé-Quartett. Zwei Sinfoniekonzerte leitete in Vertretung des erkrankten Gelbke der bewährte Städtische Kapellmeister Kleinsang. S.

Hannover

Die mit dem Fortgang R. Lerts freigewordene erste Kapellmeisterstelle an unserer Oper ist mit Rudolf Krasselt, bislang in Charlottenburg, neu besetzt. Der neue „Generalmusikdirektor" hat außer einigen Opern die bisherigen Abonnementskonzerte des Opernorchesters geleitet und sich dabei als ein zuverlässiger, energischer Dirigent erwiesen, der den Werken mit einer gesunden Objektivität gegenüber tritt, ohne freilich viel eigenes Empfinden zu zeigen. Er brachte folgende Orchesterwerke zu Gehör: Sinfonie D-Dur von Mozart, A-Dur und „Pastoral"-Sinfonie von Beethoven, Brahms C-Moll, Schubert H-Moll, Schumann C-Dur, 1. Sinfonie von Mahler, ferner Mozart-Variationen von Reger, Dramavorspiel von Schreker, „Oberon"-Ouvertüre von Weber und — als Uraufführung — „Einsame Nacht", sinfonische Dichtung von Hubert Pataky. Der im 32. Lebensjahre stehende Tondichter, in Lüttich als Sohn ungarischer Edelleute geboren, versucht die Stimmungen eines in einsamer Nacht von seiner Liebe getrennten Menschen, der, von Welten- und Sinnesrausch angeekelt sich im Gedenken seiner Liebe wiederfindet, mit echt modernem Orchesterraffinement — sogar ein echtes Zigeunerzymbal wird herangezogen — zu schildern. Freilich steht das äußere Rüstzeug in keinem Verhältnis zum Inhalt, denn außer einem virtuos hingeschmissenen Csardas weiß der Komponist wenig zu sagen und bleibt in einigen verheißungsvollen Ansätzen hängen. Ein Vorzug ist dem Werke nicht abzusprechen, nämlich die Absage an die neueste atonale Richtung. In demselben Konzert begeisterte unser einheimischer Pianist Walter Gieseking mit dem B-Moll-Klavierkonzert von Tschaikowsky die Hörer bis zur Siedehitze. L. Wuthmann

Mannheim

Nachdem sich unser neuer Operndirektor Richard Lert (vorher Hannover) mit der Aufnahme von Händels „Julius Cäsar" in den Spielplan gut eingeführt hatte und Anfang März eine geradezu weihevolle Tristanaufführung (mit Gästen, unter denen die Frankfurter Altistin Frl. Spiegel hervorragte und einmal hier zeigte, was Stimmkultur heißt!) herausbrachte, offenbarte er seine ganze Fähigkeit der Einfühlung und seine Bereitschaft, auch neuer und neuester Musik zum Ausdruck zu verhelfen bei der Uraufführung von Egon Wellesz „Alkestis". Der Beifall des ausverkauften Hauses war geradezu stürmisch. Er galt dem Komponisten, dem genialen Inszenator Niedecken-Gebhardt (vorher Hannover, hoffentlich hier bleibend) und nicht zuletzt Lert und seiner ausgezeichneten Künstlerschar, Orchester wie Sängern, die ungeheure Schwierigkeiten zu überwinden hatten. Denn diese von Wellesz vertretene „polytonale-objektive Musik" ist zunächst einmal nur Kakophonie fürs Ohr wie fürs Auge, das den in der Universaledition in schönem Druck erschienenen Auszug nachliest. Da Wellesz seiner Erscheinung, seinem Wesen, seiner Sprache nach durchaus das ist, was man eine lyrische Natur sonst nennt und da er absichtlich z. B. den Chor nicht dramatisch gebraucht, sondern „lyrisch-betrachtend, stimmungserregend", so kommt zu genannter Schwierigkeit eine weitere: solche Musik als Bühnenmusik, als Drama zum Klingen zu bringen. Wenn dies dennoch gelang, so war das zweifellos Lerts Verdienst, was die zahlreich von auswärts herbeigeeilten Referenten auch in Mannheim aussprachen und womit Unwahrheiten und Vorurteile gegen denselben zum Schweigen gebracht wurden. Die ausgezeichnete Aufführung konnte jedoch nicht über den Eindruck hinwegtäuschen, daß der Komponist kein Vollblutmusiker ist, wenn auch ein sehr ernst strebender, hohe Ziele verfolgender Künstler und Ästhet. Und ferner, daß es sich hier um eine Versuchsoper handelt, wenn auch um eine in großen Ausmaßen. Aber die Gesinnung, die hinter diesem Schaffen steht, ist allein heute schon ein Verdienst, eine Tat, die hier doppelt wirken mußte, wo uns voriges Jahr Stravinskis gesinnungslose Musik wider Willen beschert worden war. Die Rhythmik, die in Wellesz' „Alkestis" stark zur Geltung kommt, das Streben nach „Einfachheit und Monumentalität" und was alles sonst noch an Stilerfüllungen laut Einführungsworten des Komponisten Ziel ist, muß unsere ernste Beachtung finden! Das Werk hat überwältigende Augenblicke, die freilich durch die Handlung gegeben sind, aber doch auch musikalisch groß erfaßt sind. Dennoch gilt auch für diese Mannheimer „Alkestis" 1923/24 das Gleiche wie für die vom Jahre 1773, wo Anton Schweitzer, durch Glucks immer noch unerreichtes Beispiel angeregt, sich mit Wieland zu einer „Alceste" verband für das Mannheimer Theater: es fehlt beiden das, was nun einmal zu einem Musikdrama gehört: Blut und Leben. Auch kann man anderer Meinung sein hinsichtlich der Bearbeitung des Stoffes als der problematische L. von Hofmannsthal, dessen Umarbeitung übrigens Wellesz nochmals umformte.

Möchte doch jene große Szene der Umwandlung des Herakles, der sich vom Eros zur Psyche kehrt, ihrem Sinne nach sich auch in der neuen und neuesten Kunst vollziehen! Freilich, rein musikalisch gemeint, wünschen wir ihren Vertretern, heute besonders Wellesz, den wir achten lernten, mehr Sinnlichkeit, echtes, rollendes Blut — nicht nur gedachtes, mag der Geist des Dichters oder Komponisten dabei auch noch so rein und groß sein.

Der neue Intendant Francesco Sioli hat nunmehr sein Amt als Intendant angetreten, das nach all den Skandalen kein leichtes ist. Möge er sich über den Parteien zu halten wissen, lediglich von künstlerischen Gesichtspunkten aus geleitet.

Wie wir hören, wird die „Alkestis" durch das gesamte hiesige Theater im Sommer in Zürich zur Aufführung gelangen. Dr. K. Anton

Darmstadt

Im Mittelpunkt des Darmstädter Kunstlebens steht im laufenden Winter mehr noch wie früher das Hessische Landestheater, auf dessen Spielplan allerdings die gegenwärtige Intendantenkrise ihre Schatten vorauswarf. Gustav Hartung, dessen Direktion man mit besonderen Hoffnungen entgegensah, und der sich als Theaterleiter und Regisseur von stärkster künstlerischer Potenz erwies, hatte uns noch in den Vorjahren moderne Inszenierungen der Opern „Sirocco" von d'Albert und „Der Ferne Klang" von Schreker gebracht, die völlig neue Bahnen einschlugen und weit und breit ihresgleichen suchten. In diesem Jahre aber versandete der Opernspielplan bedenklich. Vor Weihnachten waren die einzig bemerkenswerten Aufführungen die Neueinstudierung des „Rosenkavaliers" von Rich. Strauß, der in doppelter Besetzung der Hauptrollen gegeben werden konnte, und die Erstaufführung von Verdis genialem Alterswerk „Falstaff", der musikalisch wie szenisch eine Wiedergabe ersten Ranges erfuhr. Neu einstudiert erschien ferner Cherubinis klassischer „Wasserträger", sonst aber wurde das Repertoire in der Hauptsache mit ewigen Wiederholungen von „Figaros Hochzeit", „Alessandro Stradella", „Die beiden Schützen", „Zar und Zimmermann" und „Lobetanz" bestritten, die zudem oft unter ungenügender Besetzung der Hauptrollen litten. Neuerdings beginnt der Spielplan (mit „La Bohême", „Lohengrin", „Aida", „Die Gärtnerin aus Liebe") einen gewissen Aufschwung zu nehmen. Es steht jetzt fest, daß Hartung mit Ende der Spielzeit aus dem Verbande des Landestheaters ausscheidet.

Die Konzertsaison hat dadurch, daß der Richard Wagner-Verein unüberwindlicher Schwierigkeiten wegen seine Tätigkeit einige Zeit einstellen mußte, eine starke Einschränkung erfahren. Die von Generaldirektor Balling geleiteten Sinfoniekonzerte des Landestheaterorchesters brachten seither nichts sonderlich Hervorragendes. Die Uraufführung einer Orchestersuite von Bodo Wolf und ein von unserem zweiten Kapellmeister Josef Rosenstock komponiertes und gespieltes Klavierkonzert erregten Interesse. Der Musikverein beginnt sich zu seinem Vorteil zu verjüngen. Er brachte unter Ballings Leitung in vortrefflichen Aufführungen Schumanns „Das Paradies und die Peri" und — als Neuheit für Darmstadt — Liszts „Graner Festmesse". Mehr und mehr Beachtung finden die von der Städtischen Akademie für Tonkunst veranstalteten, von ihrem Direktor Wilhelm Schmitt geleiteten Konzerte, die den Charakter von Schüleraufführungen mit dem von großen Wohltätigkeitskonzerten vorteilhaft vereinen. Schüler und Unbemittelte haben zu ganz geringen Eintrittspreisen Zutritt. Besonderen Anklang fand das Akademiekonzert „Weihnachten in der Musik". Unsere einheimischen Kammermusik-Vereinigungen: das Drumm-Quartett, das Mehmel-Quartett, das kürzlich sein 25jähriges Bestehen feierte, das Schnurrbusch-Quartett, die Trio-Vereinigung und das aus Dilettanten bestehende Darmstädter Kammerorchester nahmen den Kampf gegen die Ungunst der Verhältnisse erfolgreich auf und suchen uns das völlige Fernbleiben auswärtiger Künstler vergessen zu machen. Die Freie Gesellschaft für Musik erfreute durch mehrere mit schönem Erfolg der Musik der Gegenwart gewidmete Matinéen. Großes Verdienst um die Popularisierung deutscher Meister erwirbt sich Oberregierungsrat Grospietsch, der — aus Mainz ausgewiesen — seine dortigen Morgenfeiern hier mit ersten Kunstkräften und stilvollen geschlossenen Programmen fortsetzt. Zu erwähnen sind noch die zugkräftigen Sonatenabende von Gösta Andreasseo (Lehrer an der Akademie) und Gustav Beck, dem hochbegabten einheimischen Pianisten. Glanzvoll eingeleitet wurde die Saison mit einem Violinabend unseres großen Mitbürgers Adolf Busch und einem Konzert seines berühmten Quartetts.

H. Sonne

Koburg

Das Landestheater — Intendant Mahling — brachte neu einstudiert „Die verkaufte Braut" und „Die Königin von Saba" heraus. Zur Zeit wird der geschlossene „Ring" in diesem Winter zum zweiten Male aufgeführt. In Vorbereitung ist die Neueinstudierung von „Mona Lisa", „Onegin" und „Zauberflöte". Vom 18.—25. Mai finden wie alljährlich Maifestspiele statt.

Berlin

In einem Konzert der Koloratursängerin Liselotte Heinlin (13. März) brachten Maximilian Schwedler und Max Wünsche eine Suite für Flöte und Klavier von Paul Graener zur Uraufführung.

Der Akademische Chor der Berliner Hochschulen

brachte am 5. März im Konzertsaal der Hochschule für Musik Schillers „Lied von der Glocke" mit der Bruchschen Musik zu Gehör. Die prächtigen Chorleistungen und die ausgezeichneten Solisten, Lotte Leonard, Hilde Elger, Alfred Wilde und Albert Fischer mit Walter Fischer an der Orgel und dem Berliner Sinfonie-Orchester boten unter der glänzenden Leitung Prof. Franz Wagners eine Meisterleistung. Die Wahl dieses Werkes war für die junge Chorvereinigung sehr klug, denn die klangschönen, meisterhaft aufgebauten Chöre boten günstige Gelegenheit, Schulung zu zeigen und Glanz zu entfalten. Es ist eine Freude, die stetige Entwicklung des „Akademischen Chores Berliner Hochschulen" zu beobachten. Nach kaum vierjährigem Bestehen braucht er einen Vergleich mit berühmten Chören nicht zu scheuen. Sein a cappella-Gesang vom vorigen Jahre ist noch in bester Erinnerung, und eine Pflege dieses in Berlin ziemlich vernachlässigten Kunstzweiges wäre der leistungsfähigen Chorvereinigung besonders zu empfehlen. Ein kleiner Teil dieses Chores unternahm im letzten Herbst eine Konzertreise nach dem Baltikum. Dort anfangs kühl empfangen, nahmen schon die ersten Klänge deutscher Weisen die Herzen im Sturm, daß bei

Konzertwiederholungen die größten Säle und Kirchen die begeisterten Zuhörer kaum zu fassen vermochten. T. N.

Das Streichquartett op. 1 von Paul Kletzki, welches bei seiner Uraufführung in Berlin sowie den Erstaufführungen in Kassel und Braunschweig sehr große Erfolge davongetragen hat, kam am 7. April in Hannover und am 8. April in Göttingen durch das Berliner Bentz-Quartett zu Erstaufführungen.

Furtwängler auf Reisen

Das Berliner Philharmonische Orchester wird im April unter Leitung von Wilhelm Furtwängler eine größere Reise antreten. Zunächst wird es der Einladung einiger norddeutscher Städte folgen, dann wird es im besetzten Gebiete konzertieren und von da für einige Konzerte nach München fahren. Hieran anschließend werden sich die Künstler in die Schweiz begeben, wo sie in allen größeren Städten der Ost- und Westschweiz konzertieren werden.

Essen

Aus Anlaß des 25jährigen Bestehens des städtischen Orchesters fanden am 28. und 29. März unter der Leitung des städtischen Musikdirektors Max Fiedler zwei Jubiläumskonzerte statt. Auf dem Programm standen u. a. Bruckners 7. Sinfonie (E-Dur) und Beethovens 1. und 9. Sinfonie.

Linz a. D.

Hugo Kauns Großwerk „Mutter Erde“ für Soli, Chor und Orchester gelangte am 6. April ds. Js. in Linz a. D. durch den „Frohsinn“ unter der Leitung des Musikdirektors Klietmann zur Erstaufführung in Österreich.

Görlitz

Im Konzert des Görlitzer Lehrergesangvereins gelangte am 19. März im großen Saale der Stadthalle die sinfonische Ode Ganymed für großes Orchester, Männerchor, Tenorsolo, Harfe und Orgel vom Dirigenten des Vereins Musikdirektor Emil Kühnel zur Uraufführung in Deutschland. Außerdem wurden die Männerchöre „Wilde Jagd“ von R. Buck und „Tauwetter“ (letzteres mit Orchester) zum ersten Male aufgeführt. Der Tenor Ludwig Ruge sang Orchesterlieder von Grieg und d'Albert mit großem Erfolg. Die Mitwirkenden mit Musikdirektor Kühnel, der sich die Pflege neuzeitlicher Musik in Görlitz zum Ziele gesetzt hat, wurden sehr gefeiert. J. P.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Tonkünstlerfest des allgemeinen deutschen Musikvereins in Frankfurt a. M.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein veranstaltet sein 54. Tonkünstlerfest vom Pfingstmontag den 9. bis 15. Juni in Frankfurt a. M. Das Programm umfaßt ein Chor- und zwei Orchesterkonzerte, ein a cappella-Chorkonzert und einen Vortrag von Alois Haba über Vierteltonmusik mit praktischen Vorführungen aus diesem Gebiet. Zur Aufführung kommen Werke von C. Rathaus (Sinfonie), Ernst Wolff (Ouvertüre), L. Ermatinger (Sinfonie), Jan van Ingenhoven (Sinfonische Phantasie), Gerhard von Keußler („Zebaoth“, gr. Chorwerk), F. Busoni (Orchestergesänge), Othmar Schoeck (Gaselen für eine Singstimme und Kammerorchester), Alexander Jemnitz (Quartett für Trompeten), Alban Berg (Szenen aus der Oper „Wozzeck“), ferner a cappella-Chorgesänge von Hans Pfitzner (Columbus), Felix Petyrek (Irrende Seelen), Arnold Schönberg (Friede auf Erden). Zu Ehren der 60. Geburtstagsfeier von Richard Strauß, dem Ehrenvorsitzenden des A. D. M. V. wurden des Meisters „Deutsche Motette“ und „Sinfonia domestica“ (diese erlebte beim Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. vor 20 Jahren ihre Uraufführung) in das Programm aufgenommen.

In Bonn findet im Mai ein großes Kammermusikfest statt.

Prag

Internationales modernes Musikfest in Prag 1924. Die aus dem „Prager deutschen Verein für musikalische Privataufführungen“ und den beiden tschechischen Vereinigungen „Verein für moderne Musik in Prag“ und „Klub der mährischen Komponisten“ bestehende tschechoslowakische Sektion der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“ veranstaltet im Sinne der Beschlüsse ihrer Delegiertenversammlung beim vorjährigen Salzburger Musikfeste in der Zeit vom 25. Mai bis 7. Juni 1924 ein internationales modernes Musikfest in Prag, bei dem die Uraufführung von Arnold Schönbergs Monodram „Die Erwartung“ und die deutsche Uraufführung von M. Ravels „L'heure espagnole“ im Neuen deutschen Theater vor sich gehen wird; ferner findet daselbst ein außerordentliches Orchesterkonzert statt, welches die Prager Erstaufführung von Gustav Mahlers zehnter Sinfonie und die Uraufführung von Alexander Zemlinskys „Lyrischer Sinfonie“ bringen wird. Die tschechische Abteilung arrangiert in diesen Tagen mit der tschechischen Philharmonie zwei Sonderkonzerte, ferner ein Chorkonzert, einen Liederabend und ein Kammermusikkonzert; im tschechischen National- und Staatstheater werden sämtliche acht Opern Smetanas und je ein Bühnenwerk von Leo Janacek, Zdenko Fibich und O. Zich in Szene gehen. -ek

Für das 12. deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Stuttgart sind folgende Veranstaltungen in Aussicht genommen: Freitag, 4. Juli: Kirchenkonzert in der Markuskirche: Hermann Keller (Orgel), Maria Philippi (Alt). Sonnabend, 5. Juli: Leonhardtskirche: Motette, A. Strebel (Orgel); Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft und Vortrag von Prof. Dr. W. Nagel; Festsaal der Liederhalle Chor- und Orchesterkonzert: zwei weltliche Kantaten Bachs, Werke für Orchester. Der Philharmonische Chor, Leitung: Prof. Leonhardt. Sonntag, 6. Juli: Festgottesdienst in der Stiftskirche mit Kantate. Festpredigt: Geh. Konsistorialrat D. Smend aus Münster i. W.; Festsaal der Liederhalle: 2. Orchesterkonzert, Leitung: Prof. Leonhardt. Stiftskirche: Unge-

kürzte Matthäuspassion, Leitung: Prof. Otto Richter aus Dresden. Montag, 7. Juli: Konzertsaal der Liederhalle: Kammermusikwerke, Mitwirkung der Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Leitung von Dr. Holle; Festsaal der Liederhalle: Magnificat und zwei Kantaten, Leitung: Prof. Otto Richter-Dresden. Mitwirkende Chöre außer den genannten: Verein für klassische Kirchenmusik, Chorklasse der Hochschule, Lutherkirchenchor Cannstatt, Oratorienverein Eßlingen; Stifts- und Paulus-Kirchenchor Stuttgart. Von Solisten seien vorerst genannt: Lotte Leonhardt, Berlin; Plaschke, Dresden; Grümmer, Wien; Prof. Pauer und Wendling, Stuttgart, u. a. Orchester: Das Orchester des Stuttgarter Landestheaters.

Die Göttinger Händel-Opernfestspiele, die Anfang Juli zum 5. Male stattfinden, bringen dieses Jahr die Uraufführung von Händels heiterer Oper Serse (Xerxes) in der Bearbeitung von Dr. O. Hagen unter Mitwirkung erster deutscher Opernkräfte, mit dreimaliger Wiederholung. Bezüglich Prospekte wende man sich an die Leitung der Festspiele (Goldgraben 20).

Schwerin

Um das Interesse für die Kirchenmusik zu fördern, hat der Vorstand des Meckl. Kirchenchorverbandes beschlossen, im Laufe des Sommers ein Landeskirchenmusikfest in Schwerin unter Leitung des Landeskirchenmusikdirektors Emge zu veranstalten. Im Mittelpunkt dieser Veranstaltung soll ein großes Kirchenkonzert stehen, bei dem die bedeutendsten Kirchenchöre des Landes mitwirken werden. Außerdem ist ein kirchenmusikalischer Vortrag, ein lithurgisch ausgestaltender Festgottesdienst und ein Gemeindeabend mit musikalischen Darbietungen vorgesehen.

Eine Carl Reinecke-Festwoche wird zur 100. Wiederkehr des Geburtstages des bekannten Komponisten und Klaviermeisters in Leipzig geplant. Der zur Vorbereitung der Feier gewählte Ausschuß besteht aus den Herren Prof. Fritz v. Bose, Max Brockhaus, Ernst Eulenburg und Barnet Licht.

Bruckner-Zentenarfeier. Aus Anlaß des 100. Geburtstages von Anton Bruckner wird im September das österreichische Unterrichtsministerium in Wien eine Feier veranstalten, in deren Mittelpunkt ein Festkonzert mit Werken Bruckners steht. Weitere Veranstaltungen sind seitens der Wiener Musikakademie und der Philharmoniker geplant.

Auch die Geburtsstadt Bruckners, Ansfelden (Österreich), plant große Feierlichkeiten. Ein Bruckner-Denkmal, das dort errichtet wird, soll am 4. September d. Js. eingeweiht werden.

Gelegentlich des Wiener Musik- und Theaterfestes, das auf September verschoben ist, wird am 20. September im Wiener Bürgertheater die neue Oper „Intermezzo" von Richard Strauß unter Leitung des Komponisten ihre Uraufführung erfahren.

Eine Pommersche Musikfestwoche findet vom 8.—15. Juni in Kolberg statt, bestehend aus zwei Chor-, zwei Kammermusik- und zwei Orchesterabenden.

Das 9. deutsche Sängerbundesfest

wird, wie bereits mitgeteilt, vom 23. bis 26. August d. Js. in Hannover stattfinden. Vorgesehen sind zwei Begrüßungskonzerte am 23., zwei Hauptaufführungen, in denen unter Leitung der Festdirigenten Gustav Wohlgemuth-Leipzig und Viktor Keldorfer-Wien alle Sänger mitwirken, im Hannoverschen Stadion an den Vormittagen des 24. und 25., ein Festabend für die Grenzbünde bzw. für die Bünde der abgetrennten Gebiete, etwa sechzehn Sonderveranstaltungen, außerdem Orchesterkonzerte oder Festoper im Städtischen Opern- und Schauspielhaus, sowie gesellige Veranstaltungen an den Nachmittagen und Abenden dieser beiden Tage, ferner ein Festzug am 24. Der 26. soll Besichtigungen und Tagesausflügen gewidmet sein. Für den 27. ist eine gemeinsame Fahrt zum Teutoburger Walde und eine Kundgebung am Hermannsdenkmal geplant. Während man in Hannover zunächst mit etwa 20000 Festgästen rechnete, scheint die Besucherzahl nach dem Zustrom der Anmeldungen auf mehr als die doppelte Höhe anzuschwellen.

Dortmund

Vom 22.—27. April veranstaltet Dortmund eine Musikwoche zeitgenössischer Meister. Veranstalter sind der bedeutend verstärkte Dortmunder Musikverein, der Madrigalchor, der Philharmonische Verein, das städtische Orchester und das Stadttheater. Programm: Chorkonzert: Natursinfonie von Haussegger, Tedeum von Braunfels, Instrumentalkonzert: Sinfonische Elegie von Rud. Mengelberg, Hymne von Georg Jokl, Introduktion, Variationen und Fuge über „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" von Otto Manasse, 2. Sinfonie von M. Trapp, Kammermusikkonzert: Streichquartett von H. Pfitzner, a cappella-Chöre von Haas und Beer-Wallbrunn, Streichquartett von H. Kaminski, Oper: Ritter Blaubart und Judith. Anfragen über das Fest sind zu richten an Herrn Dr. Siebert, Dortmund, Ostwall 2.

Köln

Die 3. Rheinische Literatur- und Buchwoche wird in diesem Jahre, verbunden mit einer Musikwoche, im Juni und Juli in den Kölner Ausstellungshallen stattfinden und noch vor Pfingsten eröffnet werden. Außer literarischen und musikalischen Veranstaltungen größeren Stils wird eine Ausstellung vorbereitet, die sich auf dem Gedanken aufbaut: „Die Landschaft als Motiv in Literatur und Musik".

Strauß-Feiern

Aus Anlaß des 60. Geburtstages von Rich. Strauß (11. Juni) werden eine ganze Reihe von Strauß-Feiern veranstaltet.

In Berlin haben sich einige Musikfreunde zusammengefunden und veranstalteten am

20. März in der Philharmonie eine Vorfeier. Unter Generalmusikdirektor Erich Kleiber kam die „Alpensinfonie“ und „Don Juan“ zur Aufführung.

In Wien findet vom 2.—14. Mai eine Strauß-Woche statt, deren Protektorat der Bundespräsident Hainisch übernommen hat, in der alle sinfonischen Werke und eine Reihe seiner lyrischen und Kammermusikkompositionen zur Aufführung gelangen sollen. Die Staatsoper wird alle Opern bringen und am letzten Abend das Ballett „Schlagobers“ zur Uraufführung bringen.

Die Stadt Magdeburg wird vom 11. bis 15. Juni ein viertägiges Fest, dessen Leitung Dr. Rabl übernommen hat, veranstalten.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Breslau

Die „Dritte Schulmusikwoche“ des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht findet vom 24.—30. April in der Aula der Universität statt. Die Tagung wird durch einen Vortrag des Herrn Staatssekretär Prof. Dr. Becker eröffnet, der über „Staat und Erziehung“ sprechen wird. Es werden Vorträge halten die Herren: Bilke, Höckner, Hilker, Jöde, Kestenberg, Müller-Freienfels, Müller-Köln, Rolle, Schneider, Schering, Schünemann, Sonderburg, Wicke, Thiel. Nachmittags finden praktische Vorführungen statt. Abends ist der Besuch von Konzerten geplant, die vom Bach-Verein, dem schlesischen Landesorchester und der Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik veranstaltet werden. Ferner wird den Teilnehmern Gelegenheit gegeben — zwei Opern — Die Meistersinger und der Rosenkavalier — zu hören. Am Sonntag soll ein Ausflug nach Kloster Grüssau unternommen werden. Teilnehmergebühren einschließlich der Konzerte und Opernvorstellungen 10 M. — Anfragen sind an das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, zu richten.

VON GESELLSCHAFTEN UND VEREINEN

Die Koblenzer Liedertafel kann am 1. Juni auf ihr 100jähriges Bestehen zurückblicken. Ebenso am 15. Juni der Musikverein Liedertafel in Dülken.

In Barmen wurde eine Musikalische Gesellschaft, ein gemischter Chor mit angeschlossenem Orchester, gegründet, welche eine Lücke zwischen den größeren Oratorienvereinen und den Chören, welche vorwiegend a cappella-Gesang pflegen, ausfüllen soll. Für die musikalische Leitung ist Musikdirektor J. Arnold gewonnen worden.

In Eisenach wurde am 24. Februar im Bachhause der Bach-Verein Eisenach gegründet und Dr. Bornemann zum Ehrenvorsitzenden und Studienrat Freise zum Vorsitzenden gewählt. Wie der Vorsitzende ausführte, will der Verein in der Geburtsstadt des berühmten Thomaskantors sich, ähnlich wie Salzburg es durch seine Mozartfeste tut, der Pflege Bachscher Kunst widmen und das Verständnis für ihn in immer weitere Kreise des deutschen Volkes tragen.

MUSIK IM AUSLAND

Rotterdam

Das Philharmonische Orchester brachte die C-Moll-Sinfonie von Joh. Berghout zu erfolgreicher Uraufführung.

Prag

Hier fand die erfolgreiche Uraufführung einer neuen Komposition des Prager Musikprofessors Heinrich Rietsch statt, eines „Nachtstückes“ für Klavier, Violine und Gesang nach der gleichnamigen Dichtung von R. Dehmel.

Die Prager deutsche Erstaufführung der lyrischen Oper „Der Kuß“ von Friedrich Smetana fand im Prager deutschen Theater am 20. März statt.

Paris

Ein Mozart-Fest findet im Monat Juni in Ganna Walskas Théâtre des Champs Elysées statt. Es kommen die Opern Don Juan, Cosí fan tutte und Hochzeit des Figaro und das Requiem zur Aufführung; außerdem werden Sinfonie-Konzerte veranstaltet.

Rom

Die Königliche Akademie Santa Cecilia in Rom hat beschlossen, im Laufe des ersten diesmaligen Halbjahrs die vierhundertste Wiederkehr des Geburtstages Giovanni Pierluigis da Palestrina feierlich zu begehen, zumal die Akademie den großen Tonkünstler zu ihren Gründern (1584) zu zählen sich rühmen kann. Das Festprogramm weist, außer besonderen Aufführungen palestrinaischer Musik, eine ikonographische und bibliographische Ausstellung auf, sowie die Herausgabe einer Palestrina betreffenden Studien- und Erinnerungsschrift.

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy.

Fast hätte ich gesagt: Da bin ich wieder! Vier Worte, die ich während meiner nahezu dreißigjährigen Tätigkeit bei unserer Zeitschrift, häufiger als mir lieb war, zu zitieren mich veranlaßt fühlte. Veränderungen, die bei einem Blatte vorkommen, betreffen doch lediglich Personen, die abgetreten sind, um den Neuangekommenen Platz zu machen; allein das Fundament, das Robert Schumann 1834 gelegt hatte, blieb stark und unerschütterlich, und die Zeitschrift geht wieder durch ihre neue Entwicklungsperiode, zur allgemeinen Hebung des Geistes unserer Musikbeflissenen und zur aufrichtigen Freude ungezählter musikalischer Menschen.

Früher hatte man mit Recht eine gewisse Überproduktion auf dem Gebiete der Musik zu beklagen gehabt, heute ist keine Spur mehr davon vorhanden. Die Neuerscheinungen kommen spärlich ans Tageslicht, und nur äußerst selten, daß ein instrumentales Werk wirklich einschlägt. Nicht einmal Straußens Alpensinfonie hat freudige Erinnerungen zurückgelassen. Die Londoner Kritik, mit ihren behandschuhten Ohrfeigen, mit ihrer wilden Unerbittlichkeit, fiel über Strauß her

und erzählte ihm, was er alles früher gekonnt hat, was er leistete, bis er endlich in diesem Tonbild zeigte, wie verblaßt seine Ideen geworden sind. Wie sehr sein aufgebauschter Orchesterapparat arbeitet, während er uns neue Elemente, neue Wendungen im Orchestergebrüll schuldig bleibt. Die eine Seite der Wange diente zum Streicheln, die andere Seite für die wuchtigen Hiebe, die kein besseres Wort wie Ohrfeigen ausdrücken können. Ich fand das Werk einfach interessant, wenn auch nicht groß angelegt. Das allzu Krasse, die vielen oft derben Effekte, gehören ja so voll und ganz in die Domäne von Richard Strauß. Ein großer Komponist, der noch nicht etwas wirklich Großes geschaffen hat. Der Mann, der zu seinem Freunde sagte — als der „Ring" das Licht der Welt erblickte —, „Siegfried" muß man öfters hören. Ich geh' nicht mehr dazu, hat mir aus der Seele gesprochen. Die Alpensinfonie muß man auch öfter hören. Ich habe indes nicht das geringste Verlangen danach. — Geradezu unfaßbar ist oft das Verdikt in bezug auf große Oper seitens unseres Londoner Publikums. Die englische Oper „The Immortal Hour" von Rutland Boughton hat dreihundert konsekutive Aufführungen hinter sich und beendet ihre vorläufige Laufbahn erst in etwa sechs Wochen. Die Oper, die der Komponist ohne viel Umschweife, einfach Musikdrama nennt, ist kein Musikdrama in landläufigem Sinne oder im Sinne Richard Wagners, dem Schöpfer der modernen Kunstgattung. Ganz tüchtig instrumentiert und mit mancherlei hübschen Ideen ausgestattet, zeigt Rutland Boughton, wie eingehend er seinen Wagner studiert hat, wenn er auch hier und da auf Tschaikowski und Grieg hinübergeblinzelt hat. Die Oper wurde mit Besetzung und Ausstattung von Birmingham durch Barry Tackson importiert und appellierte sofort an den englischen Geschmack. Seither erfreut sie sich ganz ausnehmender Begeisterung. Es steht jedenfalls zu erwarten, daß der junge Komponist noch manches Erfreuliche und vor allem Originelle schaffen wird. — Der „Fall" der Wiener Staatsoper hat viel Zeitungsstaub aufgewirbelt. Die Londoner Union der Orchestermusiker hat mit unerschütterlicher Beharrlichkeit derart lange und hartnäckig plädiert, bis ihr der erwartete Sieg zugekommen ist. Es war hier, wie so viele glauben machen wollten, nicht von Mißachtung, Rankūne oder Eifersucht die Rede. Es handelte sich — um das Kind beim rechten Namen zu nennen — um eine Brotfrage. Die Union der Orchesterspieler stellte sich auf den Standpunkt und behauptete mit kühnem Nachdruck, daß sie imstande seien, selbst Künstlern aus Wien „getreulich" zu folgen, infolge ihres nach vielen harten Jahren gesammelten Rufes. Das klingt ja alles in der richtigen Tonart. Allein die Wiener Autoritäten erklärten indes: entweder alle mit selbstverständlichem Einschluß des Orchesters oder gar nichts. Die Antwort hierauf war die Verzichtleistung auf die Wiener Gäste, weil inzwischen das Murren der Londoner Musiker immer lebhafter wurde. Das unerschütterliche Festhalten an einer geplanten Idee, die hohe Bedeutung von kollegialem Sichaneinanderdrücken, mit einem Worte der Korpsgeist kam hier wieder einmal so voll und ganz zum Ausdruck.

Inzwischen ist der Vorhang gefallen. Als er wieder in die Höhe ging, präsentierte sich ein ganz anderes Bild. Und hier fühle ich mich in die erfreuliche Lage versetzt, das neue Bild zu beschreiben. Das Grand Opera Syndicate von Covent Garden mit V. Higgins als erprobter tüchtiger Persönlichkeit an der Spitze, hat ihre mehrfachen Kontrakte abgeschlossen.

Zunächst werden wir einen Monat Deutsche Oper haben, die am 5. Mai beginnend, unter Leitung von Bruno Walter aus München, mit zwei Zyklen des „Ring" eröffnet wird. Es werden alsdann noch folgen: Tristan, Rosenkavalier, Salome (warum nicht wieder einmal: Freischütz, Fidelio oder Don Juan!). Für Juni, Juli und August ist italienische und französische Oper ausersehen. Auf die erste vierwöchentliche deutsche Wohltat bin ich wahrhaftig schon sehr gespannt. Wieder Deutsche Oper in Covent Garden! Es klingt wie eine Legende. Aber es klingt gut!

Es gehört zu den merkwürdigen Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst, daß keine Sektion, Art oder Abart von Künstlern sich so leichten Sinnes entschließt, den heringgefüllten Strom zu kreuzen als neuaufgetauchte Quartettgesellschaften. Zwei dieser Spezies haben uns jüngsthin in kurzen Intervallen besucht. Beide sind gut, doch immer noch nicht gut genug, um uns alte Lieblinge, alte Meister zu ersetzen oder vergessen zu machen. Es ist eine lange Reise, bis man dorthin anlangt, wo Heckmann, Jean Becker, Joseph Hellmesberger sen. das große Wort führten. Doch muß zugegeben werden, daß das Léner-Quartett das besser eingespielte und hier besser bekannte ist. Das Ungarische Streich-Quartett mit Waldbauer als seinem Primarius, ist sicherlich auf dem Wege bedeutend zu werden. Die letzteren brachten eine Novität mit sich: das Streichquartett von Kodály in C-Moll. Sehr geistvoll, vielleicht um einen Gedanken zu geistreich sein wollend. Wem gelehrte Musik in oft tiefe Abgründe von Dissonanzen getaucht, gefällt, der wird entschieden ein rares Vergnügen daran finden, dieser Musik mit Aufmerksamkeit zu folgen. Doch ist es denkbar, volle Dreiviertelstunden lang interessant — oder sagen wir etwa modern — zu bleiben? Man wird vielleicht sagen: von einem Universitätsprofessor kann man nicht mehr erwarten, und man muß das dankend entgegennehmen, was er uns darbietet. Ein englisches Kammerpublikum läßt sich mitunter derartige Dissertationen gerne gefallen, und das Quartett schloß mit reichem Beifall ab. —

James Elroy Fleckers sogenanntes Poetic Prose Play „Hassan" in His Majesty's Theater aufgeführt, erfreut sich großen Erfolges, zu dem nicht wenig die Bühnen- und Entr'-Act-Musik von Frederick Delius beigetragen hat. Was ich speziell weniger gut verdauen konnte, war die viel zu laut gespielte Musik während wichtiger Bühnendialoge. Eine

Kunstart dazu benützen, um die andere zu zerstören, gehört in das Gebiet der Naiven. — Der sonst sehr tüchtige Musical Director Percy Fletcher sollte so leise spielen lassen, damit er den Dialog nicht ertränkt. Die alte Geschichte über Liszt fährt einem hier durch den Kopf. Als er sein Oratorium „Die heilige Elisabeth" in der Probe dirigierte, hatte er öfter abzuklopfen, da der Tympanist „noch immer zu laut war"! Endlich wurde unserem biedern Tympanisten die Sache doch zu bunt — oder zu dick — wie man in Wien sagen würde, und er spielte oder schlug überhaupt nicht mehr. „So, jetzt war es recht," rief Liszt voller Zufriedenheit und des Entzückens aus. Hoffentlich wird dieses musikalische bon mot eines Tages bis zu den Ohren Percy Fletchers dringen. So wie bei den Sängern die größere Kunst im Piano-Singen liegt, so liegt die größere Kunst in der Leitung von Bühnenmusik im Pianissimo-Spielen-Lassen.

PERSÖNLICHES

Soeben ereilt uns die Nachricht, daß Prof. Stephan Krehl, der Studiendirektor des Leipziger Konservatoriums, nach kurzer, heftiger Krankheit am 9. April im Alter von 60 Jahren gestorben ist.

Otto Klemperer, Generalmusikdirektor der Kölner Oper, ist als Operndirektor an die Große Volksoper nach Berlin berufen worden.

Emil Kühns konnte am 12. März sein 25-jähriges Jubiläum als Direktor des Königsberger Konservatoriums für Musik feiern.

Generalmusikdirektor Leo Blech, Operndirektor des Deutschen Opernhauses in Berlin, hat sein Rücktrittsgesuch eingereicht. Die Angelegenheit dürfte sich noch ein wenig hinziehen.

Fritz Zaun, der Leiter des Kölner Volksorchesters und Chordirigent an der Oper, ist als Operndirektor und erster Kapellmeister an das Neue Stadttheater in M.-Gladbach verpflichtet worden.

Gerhard Preitz in Dessau ist von der anhaltischen Staatsregierung mit der Ausbildung der Gesangslehrer beauftragt worden mit der Amtsbezeichnung „Professor".

Prof. Julius Klengel, der gefeierte Cellomeister und weitbekannte Pädagog am Leipziger Konservatorium, blickt im Oktober d. J. auf eine fünfzigjährige Tätigkeit in den Gewandhauskonzerten in Leipzig zurück. Im Orchester spielte er zum letzten Male bei der Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven mit und als Solist wird er sich im 1. Konzert des kommenden Konzertwinters verabschieden.

Richard Strauß wird aus Anlaß seines 60. Geburtstages zum Generalmusikdirektor von Österreich und zum Ehrendoktor der österreichischen Musikhochschule ernannt werden, ferner wird ihm das Ehrenbürgerrecht der Gemeinde Wien verliehen werden.

Eugen d'Albert konnte am 10. April seinen 60. Geburtstag in voller Rüstigkeit feiern. Eine nähere Charakteristik d'Alberts können wir uns ersparen. Man möchte sowohl dem heutigen Komponisten wie Pianisten d'Albert keine unangenehmen Wahrheiten zu seinem Geburtstag sagen, erinnert sich statt dessen des einstigen geradezu unvergleichlichen Meisters des Klaviers, und freut sich darüber, daß sein „Tiefland" dasjenige Werk ist, das die deutschen Bestrebungen des Verismus mit außerordentlicher Lebenskraft aufzufangen wußte.

Graf Seebach, der langjährige bekannte Intendant des Dresdner Hoftheaters, feierte seinen 70. Geburtstag.

Die berühmte Altistin Sigrid Onegin hat in einer Reihe nordamerikanischer Städte außerordentliche Triumphe gefeiert. Man bezeichnet sie in verschiedenen großen Blättern als die größte Kontraaltistin, Chaliapin sei der einzige Sänger, der mit ihr verglichen werden könnte.

Heinrich Laber wurde vom Koburger Landestheater auf ein weiteres Jahr als musikalischer Oberleiter verpflichtet.

Prof. Hugo Heermann, einer der gefeiertesten Violinisten, daneben aber auch vorzüglicher Pädagog, zu dessen zahlreichen Schülern u. a. auch Edgar Wollgandt, der Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters, gehört, feierte am 3. März in Meran, seinem jetzigen Wohnsitze, seinen 80. Geburtstag.

Kammermusiker Ernst Oberländer, erster Klarinettist der Kapelle des Braunschweiger Landestheaters, ist am 15. März, 33 Jahre alt, plötzlich infolge eines Nervenschlags verschieden.

Frau Katharina Müller-Ronneburger, einst eine gefeierte Konzertsängerin und Lehrerin am Sternschen Konservatorium in Berlin, beging am 21. Februar ihren 80. Geburtstag.

Hugo Becker, der bekannte Cellomeister, Quartettgenosse Hugo Heermanns und Triopartner Fleschs und Schnabels, wurde 60 Jahre alt.

Am 6. März vollendete Heinrich Bötel, ehemaliger Droschkenkutscher, später Ritter vom hohen C, ein zweiter Theodor Wachtel, in Hamburg sein 70. Lebensjahr.

Hans Schuster, der frühere langjährige Konzertmeister des Mannheimer Hoftheaterorchesters, verstarb kürzlich in seiner Vaterstadt München.

Dr. Lothar Walterstein vom Städt. Theater in Duisburg, wurde vom Herbst 1924 ab als Oberspielleiter an das Frankfurter Opernhaus verpflichtet.

Der Pianist Max Pauer, Direktor der Stuttgarter Hochschule für Musik, hatte auf einer Kunstreise durch Schweden große Erfolge.

Prof. Xaver Scharwenka ist diesen Sommer für einen Meisterkursus im Klavierspiel am Musical College in Chicago gewonnen worden.

Dr. Bernhard Paumgartner ist augenblicklich mit der Vertonung einer Ballettpantomime „Das Spiel des Lebens" beschäftigt, deren Buch aus der Feder des bekannten Wiener Schriftstellers Dr. Amandus Grohmann stammt. Das neue Werk ist inhaltlich wie musikalisch eine symbolische Ausdeutung des künstlerischen Ringens in dem materiellen Wirbel der Gegenwart.

Friedr. E. Koch, dessen Oper „Hügelmühle" seiner Zeit im Deutschen Opernhaus Charlottenburg ehrenvolle Erfolge errang, vollendete eine neue, dreiaktige Opernpartitur. „Die Himmelsschuhe", eine Dorfgeschichte aus der hohen Eifel, die eine altkatholische, bis in neuere Zeit reichende Legende behandelt. Die pastorale Unterlage entbehrt nicht tragischer Konflikte. Der Komponist ist, wie bisher, sein eigener Dichter.

Hjalmar von Dameck, der rühmlichst bekannte Berliner Geiger und Musikforscher, feierte am 24. März seinen 60. Geburtstag. Sein Leben ist das Musterbild eines geräuschlosen, arbeitsamen, aber doch bewegten Künstlerdaseins. Obwohl Deutscher von der besten Art (sein Vater war Holsteiner, seine Mutter aus Sachsen), war er in Kopenhagen geboren und nachmals nordamerikanischer Bürger. Dem Leipziger Konservatorium verdankt er seine hauptsächlichste Ausbildung. Im Violinspiel waren Schradieck, Hermann und Petri seine Hauptlehrer, später wurde er Mitglied des Gewandhausquartetts und ging dann 1892 als Konzertmeister nach Barmen, wo er 10 Jahre blieb. Dann wanderte er in die neue Welt. Als er 1910 nach Deutschland zurückkehrte, übernahm er eine sogenannte Meisterklasse am Sternschen Konservatorium in Berlin und begann seine berühmt gewordenen Kammermusikkonzerte, in deren jedem immer ein oder zwei alte Meister, ein Klassiker und ein Neuerer zu Worte kommen. Die Hervorziehung, Bearbeitung und praktische Einführung der alten Literatur ist Damecks markantestes Verdienst. Daneben besorgte er noch viele treffliche Ausgaben anderer Violinliteratur. Ebenso ist Dameck das Muster eines fleißigen Violinlehrers. Als geborenes Lehrtalent gebietet er über die Kardinaltugenden eines solchen. Möge der verdiente Künstler noch lange seiner Welt erhalten bleiben.

Freunde und Verehrer des schlesischen Tonsetzers Hermann Buchal haben sein von Drobek-Breslau gemaltes Bildnis dem Gymnasium seiner Heimatstadt Patschkau, dessen Schüler er war, zum Geschenk gemacht.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Die Stuttgarter „Neue Musikzeitung" erscheint wieder ab 1. April unter der früheren Schriftleitung von Dr. Hugo Holle als Halbmonatsschrift.

Der Nürnberger Komponist Ludwig Weber legt Wert darauf und belegt dies auch mit Kritiken, daß sich die Berliner Kritik über seine vom „Hilfsbund für deutsche Musikpflege" in Berlin aufgeführten Werke auch günstig geäußert hat. Wir bringen diese Mitteilung — sie bezieht sich auf eine Notiz im Februarheft — gerne zur Kenntnis und möchten sogar die Leipziger Ortsgruppe der internationalen Gesellschaft für neue Musik auf Weber aufmerksam machen, zumal sich die Ortsgruppe noch nicht recht getraut, ins eigentliche internationale Fahrwasser sich zu begeben. Denn der zweite Abend verheißt einen Hindemith-Abend, und daß für Hindemith nicht offiziell eingetreten zu werden braucht, das pfeifen denn doch die Spatzen von den Dächern.

Diese Nummer enthält eine Musikbeilage, zwei Lieder aus O. Schoecks „Elegie". (S. den Artikel auf S 174 dieses Heftes.)

Ferner liegen dem Heft Prospekte der Firma **Eulenburg** über ihre kleinen Partitur-Ausgaben und des **Steingräber-Verlags** bei, auf die verwiesen sei.

Robert Schumann-Stiftung

Eingegangene Spenden

		M.
Specht, Fritz, Rostock. Honorar für Musik-Berichte	1.50	
	3.—	4.50
Brandstetter, Oscar, Leipzig: Kostenloser Druck des Jahresberichtes der Robert Schumann-Stiftung		27.—
Kundratitz, Dr. Wilhelm, Rechtsanwalt, Braunau a. Inn, ö. Kr. 50000.—		2.95

Durch Dr. Willy Wölbing, Berlin, gesammelt von:

Lewin, Alfred, New York	$ 10.—
Ziegler, Adam, z. Z. Eich	$ 20.—
Miss Bella Clury, Cincinnati	$ 3.—
Schellbach, A. J., Chicago	$ 5.—
Mrs. H. J. von Lackum, Dipart	$ 1.—
Miss Dannemann, New York	$ 2.—
Einterz, Dr. Samuel, New York	$ 10.25
Ross Jungnickel, New York	$ 10.—
Mrs. W. H. Bauck, Wilmengton (V. St.)	$ 10.—
Ready, J., Brooklyn (New York)	$ 5.—
	$ 76.25 = 319.84

	M.
H. M. Graz, ö. Kr. 3000.—	0.18
Gutzold, Karl, Zwickau	5.—
A. B., Darmstadt	100.—
E. S., L.	10.—
W. Sch.	20.—
B. Z.	30.—
K. G.	50.—
P. H.,	50.—
E. H.	10.—
W.	120.—
E. N.	90.—
W. B.	40.—
C. B.	120.—
M. B.	10.—
A. M.	20.—
Vicente Boronat Picó, Alcoy (Spanien) P. 14.35 =	7.80

Frau Charlotte Middentz, St. Paul (Minn., V. St.) sammelte bei deutschen Frauen einen recht ansehnlichen Posten Lebensmittel und zwar: 1 Sack Mehl, Kakao, Reis, Zucker, Fett, kondensierte Milch, womit viele Bedürftige bedacht werden konnten.

Die Auszahlungen werden in der nächsten Nummer der „Zeitschrift für Musik" veröffentlicht.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers / Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat 80 Pf., fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

91. JAHRG. LEIPZIG, MAI 1924 HEFT 5

Wagners Stellung zur Musik in seinem Musikdrama / Von Dr. Alfred Heuß

In der Oper kann man den Leuten Kinder auf dem Theater schlachten und fressen lassen, ohne daß sie es merken, was vorgeht.

Wagner an Uhlig

Die Frage, welche Stellung die Musik in Wagners Musikdramen einnimmt, ist heute glücklicherweise wieder brennend geworden. Und tatsächlich hängt mit ihr auch ungemein viel zusammen, nicht nur unsere Stellung zu Wagner im besonderen, sondern zur Musik, zur Tonkunst überhaupt wird dadurch bestimmt. Mit Wucht hat Wagner seiner und der folgenden Generation die Auffassung eingehämmert, daß der Irrtum der bisherigen Oper darin bestanden habe, daß ein Mittel derselben, nämlich die Musik, Zweck, der Zweck des Ausdrucks aber, das Drama, zum Mittel gemacht war. Das hieß soviel, daß er, Wagner, seine Mission darin erblicke, zum erstenmal dem Drama auf musikdramatischem Gebiet zu seinem Rechte zu verhelfen, er ein Musikdrama schaffe, das sein Ideal in der griechischen Tragödie habe. Das wieder konnte nur soviel heißen, daß die Musik ihre Bändigung durch den dramatischen Willen erfahre, sie im bedeutungsvollsten Sinn des Wortes dem Drama diene. Gleich hier ist schon mit allem nötigen Nachdruck zu bemerken, daß auch zur Blütezeit der griechischen Musiktragödie die Gefahr, die dem Drama durch die Musik drohte, klar erkannt wurde, wie denn auch gerade die Griechen in aller Reinheit zwischen den beiden Wesensseiten der Musik, der orgiastisch aufwühlenden und der vergeistigenden, mithin ethischen, unterschieden haben. Tief bedeutungsvoll, daß sie dem Überhandnehmen der ersteren unmittelbar ihren Verfall zuschrieben. In der Frage als solcher, dem Cave musicam (Hüte dich vor der — orgiastischen — Musik), spielen also die Zeitunterschiede keine Rolle, mag, für unsere heutigen Begriffe, die Ausdrucksgewalt auch der orgiastischen griechischen Musik sogar lächerlich gering gewesen sein. Es ist bezeichnend, daß Wagner, soviel er sich mit den Griechen beschäftigt und Blicke von schärfster Genialität in ihre Tragödie getan hat, von der hellenischen Musikgefahr nie spricht; Platos strenge Ansichten darüber mußten ihm sicher bekannt sein.

Wagner war eine Zweiwesensnatur von einem Ausmaß, wie sie die gesamte Kunstgeschichte nicht wieder aufweist. Sein Doppeltalent, das dichterische und musikalische, ist schließlich auch nichts anderes als der künstlerische Ausdruck dieser seiner Natur, welche Auffassung allerdings erst später im eigentlichen Sinn verständlich sein wird, wenn wir gesehen haben, welche Stellung Drama und Musik im Wagnerschen Musikdrama in letzter Hinsicht einnehmen. Immer wird man, so man über einen großen Künstler einigermaßen ins klare kommen will, seine allgemein menschliche Natur zuerst erkennen müssen, sofern seine Kunst schließlich doch nichts anderes als diese spiegelt. Ob Wagner ein Fünkchen musikalisches oder dichterisches Talent empfangen hätte, in seinem Grundwesen wäre er der gleiche, zumal seine allgemein geistigen Eigenschaften derart bedeutend sind, daß er sich auch durch diese bemerkbar gemacht hätte. Losgelöst von aller Kunst, sind in Wagner zwei Menschen vorhanden, ein elementar triebmäßiger und ein geistig erkennender, wobei das Besondere darin zu suchen ist, daß diese beiden, obgleich selbstverständlich von einer Wurzel genährt, sich in verschiedenen Richtungen bewegen, und zwar derart ausgeprägt, daß, wenn das eine dieser zwei Wesen in aller Intensität — die sich in beiden Fällen immer gleich bleibt — sich äußert, das andere gewissermaßen den Blicken entschwindet. Gibt es doch in Wagners Leben längere Jahre, in denen sein künstlerisch produktiver Mensch geradezu nicht mehr existiert. Auch andere große Künstler haben sich theoretisch und kunstphilosophisch beschäftigt, oft ihr ganzes Leben lang, bei ihnen gingen aber die beiden Tätigkeiten ineinander über, befruchteten sich gegenseitig und bildeten auf diese Art ein organisches Ganzes. Keiner dürfte denn auch von sich gesagt haben wie Wagner, daß er, ging es nach Gewinnung theoretischer Resultate wieder ans künstlerische Produzieren, alles wieder vergessen habe und nur seinem künstlerischen Triebe folge. So außerordentlich wichtig die kunsttheoretischen Schriften zur Erkenntnis der Gesamtpersönlichkeit Wagners sind — die ja eben aus zwei Wesen besteht —, so ergibt sich doch in aller Deutlichkeit, daß diese Tätigkeit den produktiv schaffenden Künstler nicht beeinflußt hat, sie sogar ganz gut von diesem weggedacht werden kann; denn bei Wagner tritt selbst der Fall ein, daß der Künstler in Grundfragen dem Theoretiker widerspricht.

Das treffendste Symbol für Wagner wird immer die Gestalt seines Tannhäuser bleiben, dessen Dualismus derart ausgeprägt ist, daß es vom Sänger der sinnlichen Liebe zum Vertreter der Askese überhaupt keine Verbindung zu geben scheint. Beide Tannhäuser sind aber nichtsdestoweniger völlig echt, weil, was sie jedesmal sind, sie voll und ganz, mit der äußersten Intensität ihres Wesens sind. Jedesmal fließt diese Intensität in einen dieser Menschen, sei nun Wagner Schriftsteller, Dirigent, Dichter, Musiker oder auch unmittelbar erlebender Mensch. Hier liegt auch das Geheimnis, warum Wagner bei seiner von ihm selbst betonten, nur mangelhaften Einzelausbildung derart Außerordentliches auf jedem dieser Gebiete leistete; alle seelisch-geistigen Kräfte flossen dann zusammen auf eine Stelle, ein gerade auch für die Erkenntnis des Menschen Wagner wichtiges Moment. Wir glauben ihm oft nicht, halten seine Gefühle für gemacht, ich bin aber der Meinung, daß Wagner in dem Augenblick, so er eine derartige unglaubhafte Äußerung — in seinen Briefen zum Beispiel —

tat, davon durchaus überzeugt war. Freilich, Unbegreifliches gibt es dabei immer noch.

Das Ausgeführte soll die durchaus nicht nahe liegende Auffassung an die Hand geben, daß bei Wagner Dichter und Musiker in ihren eigentlichen Ausstrahlungen ebenfalls Gegensätze sind. Wir haben uns daran gewöhnt, sein Doppeltalent in dem Sinne aufzufassen, daß der Dichter und Musiker als Mann und Weib einander durchdringen, Wagner als Komponist gerade das besondere Glück gehabt habe, sein eigener Dichter zu sein, was dabei etwas anderes heißt, als wenn nachwagnerische Opernkomponisten sich selbst auf irgendeine Art ihren Text verfertigen. Denn jede Operndichtung Wagners entspringt einem stärksten inneren Erlebnis, sein ganzer Mensch war bei Komposition und Ausführung einer Dichtung in dem angegebenen Sinne mit der ganzen Intensität Wagnerschen Wesens beteiligt, so daß wir uns nicht zu wundern brauchen, wenn er die fertigen, aber noch musiklosen Dichtungen im intimen Kreis vorliest, es weiterhin gar nicht erwarten kann, den „Ring des Nibelungen" gedruckt zu sehen, um ihn seinen nächsten Freunden zu senden und ihr Urteil darüber erfahren zu können. Er macht aus dem obigen Grunde vollen Anspruch darauf, sie als reine Dichtungen gewürdigt zu sehen, erst nachher, nach Beendigung der Komposition, mag er, wiederum durchaus bezeichnend für ihn, die musiklosen Texte nicht mehr ansehen; denn nun hatte, wieder mit der gleichen, nur jetzt musikalisch sich äußernden Intensität, der Musiker gesprochen, der, entgegen seinen vorherigen Theorien, den Dichter derart überwältigt hatte, daß, als Ganzes genommen und unbeschadet stark dramatischer Stellen, der Musiker triumphierte, der Dichter aber resignierte. Und zwar in seinen späteren Werken weit mehr als in den früheren.

Versetzen wir uns aber zunächst noch einmal in die Seele des Kunsttheoretikers und Dichters Wagners. Was wollte und konnte dieser, dem das Idealbild der griechischen Tragödie vorschwebte, einzig und allein wollen? Das Drama und nochmals das Drama, das allein ihm auch das Recht gab, sein Werk in scharfen Gegensatz zur bisherigen Oper zu bringen, das Drama, das unter veränderten äußeren Bedingungen eine der griechischen Tragödie immerhin ähnliche Wirkung hervorbringen sollte. Zweck war und mußte die Dichtung, das Drama sein, mochte der Musik ein noch so wichtiger, vornehmlich aus dem Gefühlsleben herauswachsender Anteil zuerteilt werden. Aber auch dann, wenn man, wie Wagner, die Auffassung vertrat, daß das Gefühl den Menschen bestimme — gerade hier hat die Kritik einzusetzen —, war es für den Dichter selbstverständlich, daß das Drama nicht durch ein Mittel, mochte sich dieses gerade auch wieder an das Gefühl des Zuhörers wenden, unterjocht werden dürfe. Sondern dieses Mittel mußte unter allen Umständen Mittel bleiben, mithin so gewählt sein, daß der Mensch im Drama seinem gesamten Wesen nach zur Darstellung gelangen konnte. Daß Wagner diesen Menschen nicht gegeben hat, haben wir uns heute auch bewußt klarzumachen; bloß gefühlsmäßig zu ahnen, daß dieser Mann bei aller einsamen Größe und der ganzen Unvergleichlichkeit seines Kunstwerks das allerletzte nicht erreicht hat, hilft uns nicht vorwärts. Zunächst darf aber darüber, daß Wagner mit Erwachen seines Musikertums seinen Hauptgrundsatz auf die Seite stellte, nicht der geringste Zweifel obwalten. An und für sich weiß jeder darüber Bescheid, der vor allem ein spätwagnersches Werk besucht.

Er sieht sich, weiß er den Text nicht sozusagen auswendig, vom genaueren Verständnis der Worte ausgeschlossen, und somit bleibt gerade dem naiven Zuhörer, an den sich Wagner vor allem wandte, das Drama in seinen ganzen näheren Zusammenhängen verschleiert. Auch in Bayreuth, mit seinem verdeckten Orchester und der möglichst deutlichen Wortbehandlung sind die Verhältnisse nicht wesentlich anders; denn die Gründe liegen tiefer. Wie aber der Musiker Wagner über den Anteil der Musik am Drama dachte, darüber haben wir den bezeichnendsten Ausspruch in den Briefen an Mathilde Wesendonk, der heute allmählich beachtet wird. Der Meister, der in der Musik einst ein Mittel sah, schreibt nunmehr als „Tristanmusiker“: „Nun denken Sie eine Musik, die mit ihren feinen, feinen, geheimnisvollflüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens eindringt, um dort alles zu überwältigen, was irgendwie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich ausnimmt. Alles hinweggeschwemmt, was zum Wahn der Persönlichkeit gehört, und nur den wunderbar erhabenen Seufzer des Ohnmachtsbekenntnisses übrig läßt —: wie soll ich ein weiser Mann sein, wenn ich nur in solch rasendem Wahnsinn ganz zu Hause bin?“

Wenn wir heute gerade in echt geistigen Kreisen vornehmer Gesinnung eine antimusikalische Strömung wahrnehmen können, so gründet sich diese auf die Erkenntnis einer derartigen, wenn auch nur entfernt so starken Ohnmachtswirkung von Musik, die eine Entnervung zur Folge haben muß — auch gehabt hat — und uns wohl auch begreifen läßt, warum ein Plato eine Musik mit Wirkungen dieser Art aus dem Staat verbannt wissen wollte. Wagner, der immer wieder ungemein scharf sah, meint denn auch, sein „Tristan“ werde wohl polizeilich verboten werden. Dieses Werk ist allerdings sein fessellosestes, am stärksten in ein Gefühlschaos führendes, gerade deshalb gilt es aber auch als sein bezeichnendstes. Aber auch in den anderen Werken überwältigt der Musiker schließlich den Dramatiker, und zwar auf Grund des spezifisch Wagnerschen, durch seine ungeheure Intensität des künstlerischen Erlebens herbeigeführte Einseitigkeit.

Weit über fünfzig Jahre hat Wagners Prinzip geherrscht: Ein an sich geistigster Künstler mit reinsten künstlerischen Absichten knechtete — man halte sich immer wieder Wagners Doppelwesen vor Augen — mit dem Dämon seiner spezifischen Musik den Geist. Wollen wir, und zwar zu unserem eigenen Heil, einen Schritt in der Erkenntnis Wagners weiter kommen, so werden wir seine Natur nicht nur als ein Gegebenes hinnehmen dürfen, sondern auch fragen müssen, ob noch besondere Gründe vorhanden gewesen sind, die den Musiker Wagner in der angegebenen Weise vorgehen ließen, Gründe, die für uns keineswegs bindend sind. Man wird sofort sehen, was damit gemeint ist. Wenn zunächst gefragt wird, ob denn wirklich in der Anwendung der Musik auf das Drama — denn hierauf kommt es ja an — der Ausgangspunkt mit ausgesprochener Einseitigkeit vom Gefühl genommen werden muß, wie wir es bei Wagner treffen, oder ob es nicht noch einen anderen gebe, der nicht zum Gefühlschaos führt, so ist, wenn hierauf eine Antwort gegeben werden kann, schon ungemein viel erreicht. Gefühle sind inkommensurabel, eine Kontrolle ihrer Intensität ist unmöglich. Sagt mir jemand, ich fühle dies so und so stark, mit dieser dynamischen Stärke, so muß ich mich, die Ehr-

lichkeit des Sprechenden vorausgesetzt, damit abfinden. Er kann dann, musikalisch bildlich gesprochen, acht Hörner und ebensoviel sonstiges schweres Geschütz zur Anwendung bringen und jede Einwendung mit Berufung auf sein Gefühl hinfällig machen. Das Gefühlsdrama, die Gefühlsauffassung anerkennt keine Grenzen. Wie aber, wenn ich plötzlich sage, daß der Ausgang vom Gefühl einseitig ist, es noch etwas anderes, und zwar Tieferes und Höheres, gibt, und dieses Charakter nenne. Nicht das Gefühl, sondern der Charakter, und zwar, wie wir im letzten Heft sahen, der intelligible Charakter ist das letzte, die Summe der moralischen Persönlichkeit. Der Ausgang von ihm bürgt zum mindesten für eine gewisse Kontrolle, er bändigt die Gefühlsorgiastik und wirkt insofern selbst bei Darstellung riesenhafter Persönlichkeiten apollinisch-zähmend. Welches Maß bei aller Kühnheit und Größe im ersten Satz von Beethovens Bonaparte-Sinfonie! Und Beethoven war ein Wagner immerhin verwandter Typus, nur reiner und, bei aller Dämonie, gerade im Charakter und durch den Charakter gebändigter, männlicher. Man erhält nun ganz neue Einblicke in Wagners Tonwelt, wenn man sie auch vom Standpunkt der Intelligibilität zu betrachten vermag, den eben Wagner, weil er die Welt mit dem mehr weiblichen als männlichen Gefühl betrachtete, nun eben nicht oder nur ganz gelegentlich einnahm. Wir gewahren denn auch, daß Wagner ganz wenig Charaktere-Motive geschaffen hat neben unzähligen Gefühls- und Vorstellungsmotiven (auf Wagners eminente Vorstellungskraft will ich hier nicht eingehen, erinnere aber an sie). Wo Wagner Charaktere-Motive gibt, sind sie ganz selten intelligibler Art, meist nur bei niederen, primitiveren Personen, wie den Riesen oder Hunding, wo mit ein paar Noten sowohl die innere wie äußere Person mit einer unerhörten Schärfe charakterisiert wird. Aber man denke auch über ein so wichtiges Charaktermotiv wie das des Siegfried nach. Dieses ist keineswegs umfassend, vollständig, intelligibel, sondern weist eigentlich nur einen Hauptzug, den heroischen, auf. Von dem Übermut, der Unbekümmertheit, der Naivität, findet man nichts in ihm; erst Siegfrieds Hornruf trägt dieses Moment hinzu. Welche Gegensätze bilden aber die beiden Motive; man muß es sich sagen lassen, daß sie dem gleichen Wesen zugehören. Erst ihre Ineinanderschmelzung in ein Motiv ergäbe den intelligiblen Charakter Siegfrieds, und es kann jeder, dem diese Art musikalischen Denkens fremd ist, an diesem dabei relativ noch einfachen Beispiel ersehen, welche Bewandtnis es mit der Intelligibilität in der Musik hat. Schwere Sache das, wie Wagner wohl schon deutlich genug zeigt! Aber ich kann nur sagen, daß Musik, ganz im Gegensatz zu der Ansicht Wagners, in ihren innersten Äußerungen die denkbar männlichste Kunst im Sinne höchster, transzendentaler Philosophie ist, wie es denn ebensowenig jemals eine große Philosophin als eine große Komponistin gegeben hat noch geben wird. Auch mit Bubiköpfen nicht! Es muß auch wohl das stark in Wagner vertretene Weibliche gewesen sein, das ihn bei seiner sonstigen ungeheueren Intelligenz und einer genialsten Intuition, zum weiblich Gefühlsmäßigen hin- und vom männlich Intelligibeln weggedrängt hat.

Das ist das eine, das ich, wenn auch nur in aller Kürze, zum Vortrag bringen wollte. Die andere Frage betrifft die Wortbehandlung Wagners, sofern das unmittelbare Verhältnis eines dramatischen Komponisten zum Wort für die geistige Herausarbeitung des Dramas von nicht gerin-

gerer Wichtigkeit werden muß wie sein Ausgangspunkt hinsichtlich der Anwendung der Musik — des Orchesters — auf das Drama. So entscheidend wichtige Bedeutung somit Wagners Wortbehandlung hat, sie ist noch so gut wie gar keiner Betrachtung unterzogen worden, und von der heutigen musikwissenschaftlichen Universitätsdisziplin mit ihrer geradezu beneidenswerten geistigen Selbstgenügsamkeit ist in absehbarer Zeit auch nichts zu erwarten, in den Konservatorien erfahren aber die jungen Leute überhaupt nichts Prinzipielles über Musik, und so sind sie wahllos allen Einflüssen ausgesetzt. Und kommen einige von ihnen in späteren Jahren zu wirklichen Einblicken, so ist's zu spät hinsichtlich der eigenen Produktion, weil die Seele verbildet ist. Es ist ein großes und an außerordentlichen Höhepunkten reiches Kapitel, das der Wagnerschen Wortbehandlung, ebenso aber auch ein kritisches, und wir werden uns schon einmal mit ihm beschäftigen müssen, wenn wir auch hier festen Boden unter den Füßen gewinnen wollen. Wir werden dabei sehen, daß es gerade auch die Wortbehandlung war, die Wagner vom Drama weg- und einer einseitigen Gefühlsdramatik zuführen mußte, und wenn durch derartige Klarstellungen der Weg zum „Kunstwerk der Zukunft" geebnet wird, so wäre darüber keiner erfreuter als der unvergleichlich große Wagner, dessen Natur ihn verhindern mußte, sein mit klarstem Seherblick ideal geschautes geistiges Drama erreichen zu können. Zukunftswagnerianer sein heißt denn auch, den eigentlich geistigen Wagner vor Augen zu haben, dessen Blicke nicht durch die Dämonie eines besonders gearteten, den Seufzer der Ohnmacht verherrlichenden Musikertums verschleiert wurden.

Unveröffentlichte Schreiben Richard Wagners zur ersten Aufführung des „Rheingold" und der „Walküre" in München

Mitgeteilt von Seb. Röckl, München

Mein Programm*) — auszuführen, wenn mein teurer König will u. hilft. — Mai u. Juni 1865 Tristan u. Isolde im Residenztheater**), vor einem eingeladenen Publikum, drei bis sechs Aufführungen — mit Schnorr u. Frau, Mitterwurzer (aus Dresden), Beck (aus Wien), Frl. Stehle (aus München).

Mai u. Juni 1866 Tannhäuser u. Lohengrin, vollständig, umgearbeitet u. vollkommen richtig dargestellt, unter Mitwirkung der Obengenannten oder auch bereits mit Hinzuziehung neugebildeter Kräfte. Schauplatz: Residenztheater oder unter besonders günstigen Umständen im großen Hoftheater**). — Hierzu Tristan wiederholt.

August 1867: Ring des Nibelungen. Im neugebauten Festtheater. —

August 1868: Ring des Nibelungen — wiederholt.

August 1869: Kleinerer Festtag: Die Meistersinger. Dazu vielleicht: Tannhäuser u. Lohengrin.

---

*) Für Ludwig II., jedenfalls im Jahre 1864 entworfen.

**) In München — die folgenden Schreiben sind an Lorenz v. Düfflipp, Kabinettskassier und Nachfolger Pfistermeisters, gerichtet.

August 1870: Die Sieger. Hierzu die Meistersinger.
August 1871: Tristan u. Isolde, Sieger, Meistersinger.
August 1872: Parzival — mit Wiederholung.
August 1873: Ring des Nibelungen. — Vorher: Tannhäuser, Lohengrin, Tristan. Nachher Meistersinger, Sieger, Parzival.
Dann — mögen andre kommen!

Richard Wagner.

München, 5. Febr. 1868.

Ich beabsichtige mit Ende dieser Woche für die Zeit, in welcher meine Anwesenheit in München dem erst in Vorbereitung begriffenen Studium der „Meistersinger“ von keinem besonderen Nutzen sein kann, mich in die Stille meines Luzerner Asyles zurückzuziehen ... Ich hoffe bereits jetzt dort soviel Ruhe zu finden, um die Arbeiten an der Partitur des „Siegfried“ von neuem in Angriff zu nehmen und so der Vollendung desselben noch im Laufe des Jahres mich zu versichern.

Im Betreff der zukünftigen Ausführung dieser von meinem erhabenen Wohltäter mit so angelegentlicher Teilnahme begleiteten Arbeiten hat die Mitteilung eines Wunsches des Herrn v. Perfall meine Aufmerksamkeit erregt: diese bezieht sich auf die nachzusuchende Allerhöchste Genehmigung einer lange schon als Bedürfnis gefühlten, im Laufe des bevorstehenden Sommers nun zu bewerkstelligenden Neukonstruktion der Bühne des Kgl. Hoftheaters*). Die einerseits fast unerläßlich nötige Neueinrichtung, welche das Münchener Hoftheater erst auf die gleiche Stufe mit den besseren deutschen Theatern überhaupt erheben würde, dürfte andererseits, wie mir Herr v. Perfall hoffnungsvoll zu verstehen gab, die Kgl. Hoftheaterbühne zugleich in den Stand setzen, szenischen Aufgaben, wie ich sie in meinen Nibelungendramen stelle, bereits ziemlich gut zu entsprechen. Es wäre infolge hiervon somit nicht unmöglich, für den Fall, daß Seine Majestät der König dies wünschen möchte, die einzelnen Teile jenes Zyklus, etwa von Jahr zu Jahr aufeinander folgend, zur vorläufigen Aufführung zu bringen: so könnte z. B. im nächsten Jahre mit dem „Rheingold“ begonnen, im darauffolgenden mit der „Walküre“ fortgefahren und das Ganze in dieser Weise sukzessive zur Darstellung gebracht werden ...

Tribschen, 14. Febr. 1869.

... Im Betreff der anbefohlenen Aufführung des „Rheingoldes“**) werde ich mich nun Seiner Majestät und — wie ich annehme — gewiß in befriedigendem Sinne mitteilen, wobei ich, wie für alle ähnlichen Fälle, die Ansicht festhalte, mich als bereits verstorben und für alle Welt nicht mehr existierend, dagegen einzig nur noch für die Vollendung meiner Werke selbst, zu Ehren meines großmütigen Wohltäters und Beschützers, lebend zu betrachten ...

---

*) Der Umbau der Bühne und Tieferlegung des Orchesters fand vom 28. Juni bis 10. August 1869 statt.

**) Am 27. August 1869 fand im Münchener Hoftheater die verunglückte Hauptprobe des Rheingoldes statt, am 22. September die erste öffentliche Aufführung. — Über die Rheingoldaffäre und die erste Aufführung der Walküre in München berichtet ausführlich Seb. Röckl im zweiten Bande seines Werkes „Ludwig II. und Richard Wagner“, S. 84ff.

Mein hochgeehrter Freund!

Ich danke Ihnen für Ihren heute bei mir eingetroffenen Brief. Alles, was Sie mir über die Lage der dortigen Dinge sagen, will ich gelten lassen, da es zuweit führen und unnütz sein würde, wenn ich Ihnen nachweisen wollte, daß nur durch vollkommene Verdrehung und Entstellung der Situation diese in ein Licht gebracht wird, welches dem politischen Ansehen des Königs schaden könnte.

Wenn die hochgestellten Beamten, welche mit der Aufrechterhaltung des königlichen Ansehens betraut sind, keine Mittel finden, Unsinnigkeiten, wie sie auf dem beiliegenden Zeitungsausschnitt abgedruckt sind, in rechter Weise entgegenzutreten*), dagegen aber in einer schlechten Aufführung meines Werkes die geeignetste Maßregel zum Schutz der Ehre des Monarchen erkennen, so habe ich nichts mehr dazu zu sagen, als Seine Majestät aus dem tiefsten Grunde meiner Seele zu bedauern. Da ich jedoch auch hierüber nicht mehr diskutieren will, so ersuche ich diejenigen, welche um die Ehre des Königs besorgt sind, mich nicht zur äußersten Verzweiflung zu treiben, weil endlich der Punkt eintreten müßte, auf welchem ich jede Rücksicht fahren lassen könnte. Es handelt sich für die Aufführung meines Rheingoldes nicht mehr um die Ausbesserung von Schäden in der szenischen Ausstattung, sondern um die vollständige Verderbnis des Ganzen. Ich erfahre, daß Wüllner die musikalische Direktion übernehmen soll: nun fragen Sie das ganze Orchester Mann für Mann, ob sie diesem Menschen die Fähigkeit eine solche Aufgabe nur annähernd zu lösen zutrauen können, und schließen Sie aus dem, was Sie erfahren werden, zu welchen Szenen es einfach schon nur in den Proben kommen wird. Nun vernehme ich aber auch noch, zu welcher Besetzung der Partien und Rollen der Intendant schreitet, um sich zu helfen, natürlich aber das Werk zu verhunzen. Hierzu kann und darf ich nicht schweigen: ich erkläre dies auf das bestimmteste und habe dies auch bereits auf gut deutsch dem Herrn Wüllner angezeigt.

Bewahren Sie mich vor diesem Äußersten, so will ich Ihnen dagegen nun angeben, wie es anzufangen sein wird, um noch mit meiner Übereinstimmung (welche ich auch für diesen Fall einzig dem Allergnädigsten Herrn zuliebe gebe) eine Aufführung zustande zu bringen. Je weniger ich durch meine persönliche Einwirkung der Ungeeignetheit einzelner Darsteller nachhelfen kann, desto mehr muß ich auf Sicherheit durch eine Besetzung der Rollen durch talentvolle Individuen bestehen: das werden Sie und wird ein jeder billig finden. Es war von Anfang an hart für mich, in die Besetzung der allerschwierigten Rolle (des Alberich) durch den für die dramatische Darstellung so gänzlich talentlosen Sänger Fischer**) zu willigen. Man gebe diesem den Fafner, da denn doch Herr Kindermann den Gott Wotan dem Publikum vorzappeln soll. Suchen Sie dagegen für den Alberich den Baritonisten Hauser aus Karlsruhe zu gewinnen; dieser wird die Aufgabe recht sehr gut lösen, hat auch schon seine Lust dazu

*) Eine Münchener Korrespondenz der „Weser Zeitung“, die auch in dem in Bern erscheinenden „Bund“ Aufnahme fand, berichtet „Wagners Einfluß auf den König von Bayern sei für immer gebrochen. Nachdem nämlich Wagner mit allen liberalen Parteien in München gebrochen, habe er sich auf die ultramontane Seite des Hofes stützen wollen“.

**) Fischer sang ihn gleichwohl; ebenso Kindermann den Wotan.

bezeugt, nur wollte ihm sein Direktor — aus Rankune gegen mich — keinen Urlaub geben. Wenn Sie sich jedoch deshalb, gleichsam auf meinen Wunsch sich berufend, an den Großherzog von Baden wenden wollen, so hoffe ich auf einen günstigen Bescheid. — Schicken Sie mir dann den Herrn Brandt senior auf einen halben Tag zu, damit ich mit diesem alle szenischen Schwierigkeiten noch einmal genau durchgehe. — Als Dirigenten des Orchesters nehmen Sie getrost den Musikdirektor Eberle*): er kennt die Partitur genau, hat bereits Richtern beim Einstudieren geholfen und ist ein sehr geübter und zuverlässiger Dirigent, als welchen ich schon vor längeren Jahren in Zürich ihn kennengelernt habe. — Erfüllt man diese Bedingungen, so lasse ich nun willig der Sache ihren Lauf. Auf die Ausführung meines Anerbietens, selbst zu dirigieren, habe ich nicht ernstlich acht genommen, weil ich wußte, daß die Bedingungen, welche ich hieran hätte knüpfen müssen, unerfüllbar gefunden worden wären. — Dies, hochgeehrter Freund, mein letzter Vorschlag zum Guten. Mögen Sie ihm gewogen sein! Mit stetem Dank und herzlicher Ergebenheit

der Ihrige

Tribschen, 12. Sept. 1869. Richard Wagner.

Hochgeehrtester Herr und Freund!

So muß ich denn selbst noch einmal die Feder ergreifen, um über eine Angelegenheit Klarheit zu geben, welche — wie ich ersehe — stets neuer Verwirrung ausgesetzt ist. Zwar sehe ich ein, daß jede Erklärung meines Standpunktes zu den neuerdings gewünschten Aufführungen der einzelnen Teile meines Nibelungenwerkes unnütz geworden ist, da hierüber gänzlich hinweggesehen wird und ich für meine Ansichten und Wünsche in diesem Betreff keine Beachtung mehr finde.

Um mich nun aber nicht der Widersetzlichkeit schuldig zu zeigen, wenn ich mit dem Folgenden mein ferneres Verhalten zu diesen Aufführungen im voraus bezeichne, so muß ich hierbei mich wenigstens darauf berufen, daß zwischen meinem königlichen Herrn und mir die dereinstigen Aufführungen dieser besonderen Werke stets nur als unter besonderen Umständen ebenfalls zu bewerkstelligen besprochen worden sind. Was unter diesen besonderen Umständen verstanden war, habe ich heute nicht näher anzuführen und dagegen nur auf die in meinem Vorworte zu dem Gedicht des „Ring des Nibelungen" bezeichneten Forderungen hierfür zu verweisen, da diese den Ausgangspunkt auch für alles zwischen Seiner Majestät und meiner Wenigkeit hierüber Verhandelte abgaben. Einzig ging Seine Majestät über jene Forderungen noch darin hinaus, daß Allerhöchstdieselben statt des provisorischen Theaterbaues endlich sogleich einen massiven Kunstbau in das Auge faßten. — Ich habe nun nicht vorzuführen, wie sehr seitdem die Gesinnungen meines erhabenen Gönners von den früheren großartigen Gedanken über die einstige Aufführung meines Werkes abgelenkt worden sind. Es blieb mir vor zwei Jahren bereits nur noch die Hoffnung, Seiner Majestät, welche mir fortwährend huldreich und fürsorglich geneigt blieb, meine Werke, wenn auch vereinzelt und ohne besondere lokale Auszeichnung mit der Zeit im königlichen Hoftheater vorzuführen. Für die Ermöglichung von immerhin durchaus

*) Wüllner dirigiert.

ausgezeichneten und ihrem Charakter nach von den gewöhnlichen Opernvorstellungen sich gänzlich unterscheidenden Aufführungen stützte ich mich auf die Annahme dessen, was ich selbst leisten zu können mir getrauen darf, wenn ich meine besonderen Kenntnisse und Erfahrungen eine längere Zeit zur Aus- und Durchbildung des königlichen Hoftheaters zu verwenden imstande wäre. Ich war damals wirklich der Meinung, daß es nur an mir liegen werde, in diesem Sinne meinen Einfluß auf die Leitung des Hoftheaters und der ihm zugeteilten Institute zur Geltung zu bringen: daß ich mich aber hierüber getäuscht hatte und im Gegenteil erfahren mußte, daß allseitig auf nichts eifriger gedacht wurde als nicht nur meinen Einfluß gänzlich vom Theater fernzuhalten, sondern sogar mich gänzlich gegen jedes Befassen mit demselben einzunehmen, — dieses, wie es mich bewog mich vollständig von München zurückzuziehen, hat mich allerdings zugleich in eine durchaus veränderte Stellung zu den etwa doch noch beschlossenen Aufführungen meines Nibelungenwerkes auf dem königlichen Hoftheaters in München gebracht. Es hat mich traurig berührt, daß ich nach dem Grunde meiner Zurückhaltung von der Aufführung des „Rheingold" im vorigen Jahre in keiner Weise gefragt würde und daß man dagegen meinte, es werde ohne mich ja wohl auch gehen. Den Erfolg hiervon haben wir erlebt: ich muß mich schon glücklich schätzen, wenn nur einige Einsichtsvolle bemerkten, daß sie durch diese Aufführung von der Sache selbst gar keinen Begriff bekommen haben. Die andere Frage aus den entstandenen Konflikten war aber, daß mein Werk wie vorzüglich auch meine Person in den Kot getreten wurde und daß die Anstifter jeder gegen mich ausgegangenen Niederträchtigkeiten beschützt und in ihren Stellungen ostensibel befestigt wurden*). Sie geben zu, hochgeehrtester Freund, daß durch solche Erfahrungen meine vor zwei Jahren noch zu den projektierten Nibelungenaufführungen auf dem Münchener Hoftheater aufgefaßte Stellung durchaus verändert worden ist.

Nie wieder dorthin zurückzukehren mußte ein fester Entschluß bei mir werden. Doch eines hatte zuletzt diesen wieder erschüttert. Mein erhabener Gönner und Wohltäter schrieb mir auf das huldreichste, erklärte Seine unbesiegliche Neigung, von meinen Werken möglichst bald wieder etwas aufgeführt zu hören und veranlaßte mich auf das Allergnädigste meine Wünsche und Bedingungen für eine solche Aufführung zu erkennen zu geben, da alles diesen gemäß geschehen werde. Es war mir unmöglich hiergegen bei meinem Entschluß zu verharren. Sie kennen die Wünsche und Bedingungen, welche ich bezeichnete**). Ob daran gedacht worden ist, auf diese einzugehen, ist mir seither unbekannt geblieben. Einzig ist mir durch Sie, hochgeehrter Freund, bedeutet worden, daß meine persönliche Anwesenheit in München abgelehnt werden müsse***). Die Gründe hierfür fielen mit denjenigen Motiven zusammen, welche mich selbst zuvor bestimmt hatten, Seine Majestät auf das dringendste zu ersuchen, die gewünschte Aufführung auf eine fernere Zeit zu verschieben, woraus zu ersehen war, daß ich vor allen Dingen von einem Zartgefühl beseelt war,

*) Am Tage der ersten Rheingoldaufführung wurde Perfall zum wirklichen Hoftheaterintendanten ernannt.

**) Ein Befehl des Königs soll Wagner zur Leitung der Proben nach München rufen, Perfall soll inzwischen beurlaubt werden.

***) Solange Cosimas Scheidung von Bülow noch nicht vollzogen sei.

auf welches man mich demnach im Betreff anderer nicht zu verweisen hatte, sobald man auf die Schwierigkeit geriet, welche dadurch entstehen würde, daß Seine Majestät auf der Beschleunigung der Aufführung meines Werkes bestünde.

Jedoch ersah ich hieraus sogleich, daß bereits auch die Aufführung der „Walküre" ohne meine Mitwirkung in das Auge gefaßt worden war. Und somit hatte ich nun nichts mehr zu sagen.

Seitdem sind mir aber noch Aufträge zugegangen, ich möchte jemand bezeichnen, welcher an meiner Statt die Aufführung der Walküre leiten könnte. Es ist hierfür, da ich keine Antwort geben konnte, Herr v. Bülow angegangen, auch dessen Vorschlag des Herrn Klindworth in Betracht genommen worden; neuerdings hat sich auch Herr Porges bereit erklärt, die Orchesterdirektion zu übernehmen, sobald ich persönlich die Oberleitung führen würde. Diese Unterhandlungen werden gleichmäßig auf die eine Schwierigkeit stoßen, daß jeder sich weigern wird ohne meine persönliche Mitwirkung ein Werk von solcher Neuheit zur Aufführung zu bringen, da ich, ich einzig Aufschlüsse hierüber geben kann, ohne welche aber von jedem, je tüchtiger er ist, die Aufführung dieses Werkes als ein vollständiger Unsinn erkannt wird. Jedoch bliebe hierfür immer wieder der Ausweg, aus dem Bestand des Münchener Künstlerpersonals denjenigen Stümper herauszufinden, der ohne alle Skrupel an die Aufgabe zu gehen imstande ist. Ich fürchte hierzu wird gegriffen werden müssen. Für diesen Fall ersuche ich Sie, dann nur die eine inständige Bitte meinerseits an Seine Majestät gelangen zu lassen, nämlich: daß diese Aufführung dann privatim für den König allein stattfinde, nicht aber allem Janhagel von nah und fern auch noch Tür und Tor dazu geöffnet werde und damit jedem Skribenten ein Recht erteilt wird, seine schlechten Witze über mich und mein Werk unter die Leute zu bringen. Gewährt mein großmütiger Herr und König diese eine Bitte, so hätte ich ja dann nichts mehr dagegen zu sagen und selbst mein tiefes Bedauern darüber Ihm zu verschweigen, daß Seine eigenen Ideale Ihm so herabgewürdigt werden! —

In der Tat ersehe ich aber jetzt, sobald Seine Majestät sich nicht entschließen kann, den Umständen Rechnung tragend, für jetzt auf eine Vorführung der Walküre zu verzichten, keinen anderen Ausweg. Was meine Person betrifft, so bin ich nun so oft gebeten und bedeutet worden, nicht nach München zu kommen, daß ich jetzt aufs ernstlichste bitten muß, mich ferner nicht mit der Erlaubnis, etwa noch einmal nach München zu kommen, beehren zu wollen.

Außerdem müßte ich genugsam zu verstehen geben, daß auch meine Person nicht das Mindeste zu helfen imstande ist, sobald mir nicht alle diejenigen Bedingungen erfüllt werden, die mir einzig Macht zum guten Gelingen geben und an deren Erfüllung, wie ich wohl erkennen muß, jetzt weniger als je ernstlich gedacht werden dürfte; denn leider bin ich nun gänzlich dessen entwöhnt worden, vollständige und große Entschlüsse gefaßt zu sehen.

Von diesem für mich so über alle Begriffe traurigen Thema wende ich mich nun schließlich noch an Sie, treuer, redlicher Freund, ab, um Ihnen herzlich die Hand zu drücken und Ihnen allen guten, tröstlichen Lohn Ihrer treuen freundlichen Taten zu wünschen. Bleiben Sie ja rüstig und unverdrossen! Sollten Sie auch einst den Dienst des Königs verlassen,

würde mich dies mit wahrer Trostlosigkeit erfüllen! Leben Sie wohl und mögen Sie nie gereuen mir ein guter Freund gewesen zu sein! Von ganzem Herzen grüße ich Sie als Ihr

dankbarst ergebener

Tribschen, 22. März 1870. Richard Wagner.

P.S. So oft nur irgend der Kummer über das Schicksal meines großen Werkes mich frei läßt, arbeite ich mit unverdrossener Neigung daran. Doch eben treten oft große Unterbrechungen ein, wenn Mut und Lust mir so ganz zertrümmert wird. Aber — gehe es, wie es wolle: des Königs großartiger Sinn, der auf der Vollendung dieses Werkes bestand und hierzu so reich mit Wohltaten mich unterstützte, soll nicht unfruchtbar bleiben: das Riesenwerk wächst und — es wird vollendet werden.

Sie können wohl auch ermessen, welche Treue und Aufopferung von anderer Seite mir einzig dazu verhilft.

Mein hochgeehrtester Herr und Freund!

Wie sehr bedauere ich Ihre Beschwerungen, die ich Ihrem neuesten gütigen Schreiben entnehmen muß! Lassen Sie mich kurz sein, um Sie davon zu entbinden!

Der andauernde Wunsch Seiner Majestät des Königs soll ja widerspruchslos erfüllt werden und nichts nehme ich von meinen Worten zurück. Dereinst hatte ich ein königliches Wort, mein großes Nibelungenwerk nach *meinem* Wunsche aufgeführt zu erleben: von der stolzen Erfüllung dieses Wortes mußte ich abzustehen lernen und mich dagegen bequemen meine Zustimmung zu gewöhnlichen Opernvorstellungen davon zu geben. Ob diese Aufführungen *mit mir* oder *ohne mich* stattfinden sollten, hatte mich einzig nur noch zu bekümmern. Ich nahm das erstere an, solange ich hoffen durfte, die vor 2 Jahren in der Direktion des Hoftheaters vorgenommenen Veränderungen geschähen in der Absicht, mir einen entscheidenden Einfluß auf die Ausbildung der Kunstmittel desselben zu verschaffen. Seitdem es aber offenkundig geworden, daß die ganz entgegengesetzte Tendenz hierbei im Spiele war und mit frechem Hohn direkt diese Tendenz laut vor aller Welt verkündigt wurde, mußte ich zu der zweiten Annahme übergehen, nämlich: daß meine Werke ohne mich gegeben würden. Wie wenig ich meine gegebene Zustimmung zurücknahm, bewies ich hierauf, indem ich erklärte, man möge diese Werke aufführen, als ob ihr Schöpfer gestorben sei. Und hierbei verbleibe ich.

Wenn zuletzt wieder verheißungsvolle königliche Worte den Wunsch in mir erweckten, selbst meine Werke noch aufzuführen, so muß dies einer letzten hoffnungsvollen Regung verziehen werden. Nachdem mir die Hoffnung wieder vernichtet worden, ist auch diese Regung wieder erstorben. Man wird — daran wurde ja gehalten — mein Werk aufführen, als ob es das eines Verstorbenen sei. —

Also nun, hochgeehrtester Freund, Ruhe und — wie Sie raten — Versöhnung! Von mir erfährt niemand einen Einspruch.

Mit inniger Hochachtung grüßt Sie von ganzem Herzen

Ihr

dankbar ergebener

Tribschen, 6. April 1870. Richard Wagner.



*Wagner im Kreise seiner Angehörigen
und nächsten Freunde*

Bedeutung und Aufgaben der kleinen und mittleren Opernbühnen in Deutschland

Von Dr. Georg Göhler, Altenburg

Vor einiger Zeit hatte ich Gelegenheit, in Bamberg in dem alten Theater, an dem einst E. T. A. Hoffmann gewirkt hat, eine Aufführung von Händels „Julius Cäsar“ zu sehen. Es ist in Theaterkreisen bekannt, daß der ausgezeichnete Intendant des Bamberger Theaters H. Willcken seine Bühne sehr künstlerisch leitet und immer außergewöhnlich gute Kräfte verpflichtet und daß unter der Leitung seines erfahrenen Kapellmeisters Otto Lippits sehr schöne Aufführungen zustande kommen. Die Bedeutung solcher Leistungen für das deutsche Musikleben wird aber selten gewürdigt, und es scheint mir aus verschiedenen Gründen gut, einmal die Aufgaben und den Wert dieser kleinen und mittleren deutschen Opernbühnen zu erörtern.

Der wichtigste dieser Gründe ist der, daß seit der Revolution eine ziemliche Anzahl deutscher Städte immer wieder vor die Frage gestellt werden, ob sie ihre Opernbühnen weiter bestehen lassen wollen oder vielmehr können. Man liest in den Zeitungen immer wieder von Städten, in denen sich wegen der Erhaltung der Oper oder des Theaters überhaupt ziemliche Kämpfe abspielen.

Solche Kämpfe haben nicht nur örtliches Interesse, sondern gehen die Allgemeinheit an. Es wäre eine ganz falsche Politik, wenn man etwa nur den paar großen deutschen Opernbühnen die nötigen Zuschüsse aus öffentlichen Mitteln gewähren und dafür die kleinen darben oder eingehen lassen wollte.

Erstens sind die großen Bühnen durchaus nicht diejenigen, die am künstlerischsten geleitet werden, oder ist etwa die Berliner Staatsoper unter der Leitung des Herrn Max v. Schillings eine Musterbühne?! Und zweitens wird an großen Bühnen mit dem Gelde leicht „geast“. Man sehe sich nur einmal an, was solche Bühnen, die doch auch nicht öfter als einmal am Tage Oper spielen, für einen Verwaltungsapparat und für überflüssiges Personal haben! Hier könnten unsere Sparminister einmal ein gutes Werk tun und gründlich mit einer Mißwirtschaft aufräumen, die sehr unzeitgemäß ist.

Aber wenn man den großen Bühnen auf diese Art Staatsmittel in den unersättlichen Rachen wirft und bei den kleinen wegen jedes Groschens knausert, gefährdet man mittelbar auch die großen Bühnen. Denn wenn wir nicht mehr die nötige Zahl kleiner und mittlerer Opernbühnen haben, wer bildet denn dann für die großen Bühnen die Sänger heran? Es gibt gewiß dann und wann einmal Anfänger, die gleich an großen Bühnen ihre Laufbahn beginnen. Das sind aber fast immer Spezialitäten, sensationelle Erscheinungen, die entweder ein dreigestrichenes f oder ein Kontra-H oder sonstige körperliche Reize ihr eigen nennen, und in vielen Fällen wird nicht einmal aus diesen Leuten etwas. Die Mehrzahl der Sangeskräfte und der Orchestermitglieder braucht die Schulung an den kleinen und mittleren Opernbühnen, deren Leistungen schon deshalb viel mehr Beachtung und Förderung verdienten, weil die Blüte der deutschen Opernpflege im wesentlichen davon abhängt, daß an diesen Bühnen künstlerisch gearbeitet wird.

Man vergißt sehr oft, wenn man die Leistungen der großen Bühnen preist, was deren Solo- und Orchestermitglieder in ihren früheren Engagements gelernt haben. Es gibt große Bühnen, deren Opernleiter nur von der Arbeit der Kapellmeister der kleinen und mittleren Bühnen leben, da sie gar nicht imstande sind, ein Orchester oder ein Sängerensemble heranzubilden. Es gibt Sänger und Orchestermitglieder, die, nachdem sie an eine große Bühne gekommen sind, nicht einen Deut mehr dazu gelernt hätten, wenn sie nicht auf der Grundlage, die in ihren Lehrjahren an kleineren Bühnen gelegt worden ist, selbst weitergearbeitet hätten.

Gerade die großen Bühnen sind ja in Gefahr, mit ein paar Prunkaufführungen in jedem Jahr sich den erforderlichen billigen Großstadtpresse-Weihrauch zu holen und im übrigen in der unverfrorensten Weise mit Wasser zu kochen. Wenn ihnen die kleineren Bühnen nicht immer wieder frisches Blut zuführten, wäre der künstlerische Niedergang rasch genug da.

Die eigentlich Bedeutung der kleinen und mittleren Opernbühnen beruht aber auf der künstlerischen Anregung, die sie den einzelnen Städten geben. Es ist in den letzten Jahren oft genug betont worden, daß das geistige Leben Deutschlands an der sogenannten Großstadtkultur längst zugrunde gegangen wäre, wenn nicht die verschriene Provinz immer wieder das nötige Gegengewicht bildete und dem Geistesleben die frischen, unverbrauchten, unverdorbenen Kräfte zuführte.

Nur in der Provinz werden ja die geistigen Werte noch in Ruhe angeeignet und verarbeitet, nicht in den Millionenstädten, wo die von den Zeitungsschreibern der Großstadtpresse verführten sensationssüchtigen Massen von Mode zu Mode eilen und immer ihre Götzen haben müssen, seien es nun Meisterboxer oder Favoritdirigenten und -sängerinnen.

Die Erhaltung der mittleren und kleinen Operntheater ist eine Lebensfrage für die Zukunft der deutschen Oper, weil nur in diesen Städten alle Schichten des Volkes in immer wiederholten Aufführungen im Laufe der Jahre die Hauptwerke des deutschen Opernschaffens kennen lernen. Nur auf diese Weise bleiben diese Kunstwerke wirklich lebendig. Wie gering ist im Verhältnis die Zahl der Berliner, die Fidelio, Freischütz, Lortzing, Wagner so oft gesehen haben und so genau kennen wie die Besucher mittlerer deutscher Opernhäuser. Hier werden die Leute wirklich vertraut mit den Werken, hier bildet sich die geistige Humusschicht, aus der neue künstlerische Triebe aufwachsen können.

Man kann durchaus zugeben, daß die Oper für die musikalische Kultur Deutschlands bei weitem nicht die Bedeutung hat wie das sinfonische Schaffen, wie Kammermusik und Kirchenmusik.

Aber die Pflege der Oper in den deutschen Städten hat ja den sehr bedeutsamen Vorteil, daß sie den Städten erst die Möglichkeit verschafft, das für die Pflege der sinfonischen Musik und für große Choraufführungen erforderliche leistungsfähige Orchester zu erhalten.

Für Städte wie Berlin und Hamburg ist die Arbeitsteilung angebracht, neben dem Opernorchester brauchen sie ein reines Sinfonieorchester ersten Ranges. Auch für die gesunde Entwicklung der Leipziger Musikpflege wäre bei der jetzigen Größe der Stadt diese Teilung der einzig richtige Weg.

Aber in den meisten Städten unter 500000 Einwohnern ist die Erhaltung eines hervorragenden Orchesters nur möglich durch die Pflege der Oper. Es ist ganz selbstverständlich, daß die Qualität dieses Orchesters sehr

stark beeinflußt ist von dem Geiste, in dem die Bühne geleitet wird. Es spielt dabei keine Rolle, ob die Bühnenleitung selbst die Konzerte unternimmt. In vielen Fällen hat es sich als vorteilhafter erwiesen, die Ausgestaltung des Konzertwesens dem kunstsinnigen Bürgertum zu überlassen, da die Erfahrung gezeigt hat, daß sehr wenige Bühnenleiter das erforderliche Verständnis für die Pflege sinfonischer Musik haben und daß die Eignung für Oper und Konzert auch bei den Dirigenten nicht immer Hand in Hand zu gehen pflegt. Alle solche Dinge müssen ohne jeden Schematismus von Fall zu Fall entschieden werden. Gerade das ist ja erfreulich an der Musikpflege der deutschen Städte, daß sie so ungemein mannigfaltig sein kann.

Bei der Entscheidung über die Erhaltung ihrer Opernbühnen müssen sich die deutschen Länder und Städte in jedem Falle darüber klar sein, daß sie mit der Oper in den allermeisten Fällen auch das Orchester opfern, mindestens sehr stark gefährden.

Die wichtigste Aufgabe dieser Bühnen ist und bleibt die Vermittlung der großen Kunstwerke der Vergangenheit in möglichst guten Aufführungen an möglichst breite Kreise. Gerade in unserer Zeit, wo Tausende, die dem deutschen Opernschaffen wie überhaupt der ernsten Musik noch ganz fremd gegenüberstehen, sich zum Theaterbesuch drängen, ist diese erzieherische Arbeit am wichtigsten. Erst muß der Grund gelegt werden, ehe man weiter bauen kann. Nur wer die wirklichen Werte der Kunst, wie sie in den Meisterwerken der Vergangenheit lebendig sind, gründlich kennt, hat den Maßstab für das, was ihm sonst entgegen tritt, und nur aus den größten Kunstwerken, deren Schöpfer „Charaktere" waren, schöpft ein Volk die Kraft zur sittlichen Erneuerung.

Daneben bleibt den Bühnen die Aufgabe, sich auch der Dinge anzunehmen, an denen die größten Bühnen vorbeigehen. Es ist durchaus nicht nötig, daß alle Sensationsschlager, die drei, vier Jahre lang Mode sind, überall gebracht werden. Tut man's, dann tue man's wenigstens in dem Gefühl, mit solchen Taten, die die Presse meist besonders zu loben pflegt, die Dummen ins Theater gelockt und die Theaterkasse mit diesem Modeschwindel gefüllt zu haben.

Das schöne Vorrecht, das eine Anzahl der mittleren Bühnen auch erfreulicherweise auszuüben pflegen, ist es aber, solchen Komponisten Aufführungen ihrer Werke zu ermöglichen, die keine Großstadtschlager schreiben und keine freundlich gesinnte Großstadtpresse zur Verkündung ihres Ruhms an der Hand haben.

Wenn bei den Erstaufführungen der mittleren und kleinen Opernbühnen der Ertrag nicht reich ist, so liegt das daran, daß die deutschen Opern, die etwas wert sind und inneres Leben haben, nicht herangezüchtet werden können und daß die stilistische Unsicherheit und das mangelhafte kompositorische Können ja kaum in einer Zeit so erschrecklich war wie in der jüngsten Vergangenheit.

Die Erhaltung der mittleren und kleinen Opernbühnen ist noch aus manchen anderen Gründen wichtig genug, so daß die verantwortlichen Stellen nicht nur für die betreffende Stadt, sondern für die gesamte deutsche Musikpflege eine große Verantwortung bei der Bereitstellung der erforderlichen Zuschüsse haben. Denn in allen diesen Städten können Opernbühnen, die künstlerisch arbeiten wollen, ohne Zuschüsse nicht existieren.

Selbstverständlich ist die Erhaltung einer Opernbühne zwecklos, wenn die Bevölkerung der betreffenden Stadt und ihrer Umgegend nicht das nötige Interesse dafür aufbringt. Ein unverhältnismäßig hoher Zuschuß beweist entweder die Unfähigkeit der Bühnenleitung oder die geistige Trägheit der Bevölkerung. Es geht nicht an in unseren Tagen, daß sich die Leute ihr Theater als Erbstück aus früheren Zeiten aus öffentlichen Mitteln erhalten lassen und sich nicht rühren, um an seiner Erhaltung mitzuhelfen. Geistiges und künstlerisches Leben kann auf die Dauer nur auf einem Boden gedeihen, an dessen Bestellung eine geistig regsame Bevölkerung Anteil nimmt.

Aber wo dies der Fall ist, da sollen die Behörden durch die Bewilligung der erforderlichen Mittel, insbesondere auch für die vielfach noch durchaus ungenügend bezahlten Orchester, die Erhaltung einer möglichst großen Zahl deutscher Opernbühnen ermöglichen. Nichts macht sich so sehr in der Zukunft bezahlt als das, was man auch durch ernste Kunstpflege für die Stärkung der geistigen Kräfte eines Volkes tut!

Drei Briefe von Richard Wagner an Robert Franz

Zum erstenmal veröffentlicht / Von A. Schering, Halle a. d. S.

Die folgenden drei Briefe Wagners an Robert Franz, der Öffentlichkeit bisher nicht zugänglich, sind von der Tochter des Hallischen Liedermeisters, Frau Superintendent Bethge (Halle), zur Verfügung gestellt worden. Es sind drei bedeutende Dokumente, einmal für Wagner selbst und die Gemütsverfassung, in der er sich Anfang der fünfziger Jahre inmitten der Arbeit an der Nibelungendichtung befand, dann für sein Verhältnis zu Franz und dessen Liedern. Franz hatte auf Liszts Einladung die erste Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar besucht und war nach der indiskreten Veröffentlichung eines Privatbriefes über das Werk ohne Absicht in Verbindung mit den „Neudeutschen“ und Wagner selbst gekommen. Leider ist der Brief von Franz, der der Wagnerschen Antwort vom 25. September 1852 vorausgeht, nicht mehr vorhanden. Er scheint in ebenso herzlichen wie verehrungsvollen Ausdrücken gehalten gewesen zu sein. Zwei Tage später (am 27. September) schrieb Wagner an Th. Uhlig: „Dem Franz habe ich etwas Weniges geantwortet*).“ Der im dritten Briefe ausgesprochenen Einladung nach der Schweiz folgte Franz alsbald, und es ist aus W. Waldmanns Abhandlung**) bekannt, wie ehrenvoll Wagner den Kollegen aufnahm. Er öffnete seinen Notenschrank und deutete auf dessen Inhalt mit den Worten: „Da ist alles, was ich an Musikwerken besitze.“ Es standen da Bach, Beethoven und die Franzschen Lieder.

Daß die Freundschaft nach wenigen Jahren erkaltete, ist bei der immer schärfer sich ausprägenden Divergenz der Kunstauffassung beider Männer nicht eben verwunderlich, wenn auch bedauerlich. Die drei schönen Briefe werfen indes ein mildes Licht auf das Entstehen dieses kurzen Freundschaftsbündnisses.

Zürich, 25. Sept. 52.

Lieber Freund!

Wie herzlich Ihr Brief mich erfreut hat, müssen Sie sich leicht vorstellen können, wenn Sie meine Lage berücksichtigen, die mich nie etwas erfreuliches in der Nähe, sondern immer nur in der Ferne finden lassen kann. Ich bin davon, daß sich jemand um mich bekümmert, so abhängig, daß

*) W. Altmann, R. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt, 1905, S. 129.

**) Rob. Franz in seinen Liedern, in „Vom Fels zum Meer“ 1884; s. auch R. Frh. Procházka, Rob. Franz, (1894), S. 90ff. und A. Seidl, Erinnerungen an R. Franz, Musikal. Wochenblatt 1893.

ich freudige und stärkende Eindrücke nur wie durch glücklichen Zufall noch gewinnen kann. Ein solcher war es, der Sie mir zuführte, als ich mir am wenigsten vermuthen konnte, grade ein Musiker werde mir plötzlich seine Aufmerksamkeit schenken. Welchen Eindruck Sie damals auf mich machten, kann ich Ihnen gar nicht beschreiben: ich wurde mir selbst durch Sie vollständig neu. Wahrlich, Sie sind viel mit daran Schuld, daß ich immer die Kunst noch nicht fahren lasse: kaum weiß ich, ob ich Ihnen dafür danken soll! Aus meiner zerrütteten Gesundheit heraus verlangt es mich sosehr nach Leben, d. h. nicht etwa nach absolutem langen Leben, sondern nach einem (herzlich gern!) kurzen, aber gesunden Leben. Daß ich nur noch genesen könnte, wenn ich meine selbstmörderische Stellung zu unsrer heutigen Kunst, somit meine künstlerische Thätigkeit überhaupt, aufgäbe, das mußte mir klar werden. Da ich mich durch den Schein nicht belügen kann, da ich nicht mehr Ruhm oder „Anerkennung" suche, sondern in der Kunst einzig die Befriedigung des Bedürfnisses, dessen Stillung mir das Leben verwehrt — des Bedürfnisses der Liebe, so kann ich mich unmöglich auch darüber mehr täuschen, daß in einem öffentlichen Kunstzustande, der eben das treue Bild jenes liebeverwehrenden Lebens ist, dieß Bedürfniß auch nur annähernd zu stillen sei. Erfahrungen, wie die des Gewinnes Ihrer Freundschaft, sind nun allerdings im Stande, neue Verwirrung anzustiften: was kann aber wiederum unser Verkehr für einen andren Inhalt haben, als die gegenseitige Mittheilung unsrer gleichen Unbefriedigung? Wahrlich, ich muß mich schon glücklich schätzen, wenn ich Freunde finde, die gleich aufrichtig mit mir empfinden, wie trostlos es um uns steht! Dann noch muß es mich beunruhigen, wenn ich sehe, daß die gefühlte Unbefriedigung sich mehr oder weniger nur noch auf das Formelle unsres Kunstwesens bezieht, wenn am Ende gar mein Streben nur darein gesetzt wird, Reformator der Oper sein zu wollen; und meistens begegne ich doch nur solchen Freunden! Treffen sich aber Zweie, wie wir, denen die Kunst nur als Ausdruck des Lebens gilt, so gestehen Sie, daß wir nur gegenseitig zu klagen haben, und zu wünschen, daß wir beide uns nicht in der Stellung zusammenzufinden gehabt hätten, die uns doch andrerseits als die aufrichtigste einzig von Werth sein kann. — So bleiben gerade wir in der Theorie und kommen nicht aus ihr heraus: selbst unser practisches Kunstschaffen kann immer nur theoretische Erscheinungen hervorrufen, da wir zuletzt immer an der Unmöglichkeit scheitern müssen, das Kunstwerk zur erfreulichen Darstellung zu bringen. Bedenken wir nun aber, daß auch diese (unmögliche!) befriedigende Darstellung des Kunstwerkes doch immer erst noch nur ein Versuch wäre, das unbefriedigte Bedürfniß des Lebens kund zu geben, so muß zugegeben werden, daß jemand, der sich im Bewußtsein hierüber befindet, eigentlich nothwendig verrückt werden muß.

Gäbe es einen Willen, der über die Nothwendigkeit des eigenen Wesens hinaus bestimmen könnte, so würde ich unbedingt wollen, nicht mehr Künstler zu sein; und sehnlich muß ich wünschen, alle Kunst vergessen zu können, um mein Dasein nicht länger mehr als Last empfinden zu müssen. Leider bleibt mir aber kein Ausweg offen, und alles was ich thun würde, um der Kunst zu entfliehen, müßte künstlicher sein, als die Kunst selbst. Wenn Sie mich aber an meiner Last fortschleppen sehen, so glauben Sie nicht, daß ich ein bestimmtes Ziel vor mir habe, um dessen Erreichung

willen ich dieß oder jenes thun sollte, um dieß oder jenes mir zu ermöglichen: es geschieht ganz absichtslos, weil ich nun einmal muß.

Sie sehen, lieber Freund, wie tief ich so eben wieder in Theorie versinke, was um so alberner ist, da ich gar nicht weiß, wozu ich Das Ihnen sage, was Ihr heller Geist gewiß schon von selbst sieht. Um noch etwas Praxis hinzuzufügen, weiß ich nichts Lieberes auszusprechen, als den Wunsch, daß Sie es möglich machten, nächsten Sommer mit Uhlig mich in der Schweiz zu besuchen: auf Uhlig hoffe ich bestimmt; wenn Sie es sich von heute an vornähmen, so meine ich, müßten Sie es möglich machen können, ihn zu begleiten. In den Alpen wollten wir dann so gut wie möglich die Theorie gemeinsam los zu werden suchen. — Die in Deutschland jetzt bevorstehenden Aufführungen meines Tannhäuser haben für mich wahrlich nur einen sehr trivialen Werth: sie werden durchweg abscheulich ausfallen, davon bin ich fest überzeugt; die Folge wird sein, daß aus reinem Mißverständniß sowohl einiges gefällt als auch misfällt; einen vernünftigen Genuß wird niemand gewinnen, und Erfolg wie Nichterfolg machen mich im Voraus lachen. Lesen Sie nur meine Forderungen an die Darsteller, und Sie werden begreifen, daß ich einen w a h r e n Erfolg mir nirgends erwarten kann. —

Nun aber, nachdem Sie diese melancholischen Expectorationen in Empfang genommen haben, lassen Sie mich schließlich aus vollstem Herzen Ihnen für das Geschenk Ihrer Freundschaft danken, und seien Sie versichert, daß — wenn mir etwas wohlthun konnte — so war es dieß. Fahren Sie aber in Ihrer Wohlthätigkeit fort, senden Sie mir — erschrecken Sie nicht! — Ihre Lieder, und schreiben Sie mir ja recht bald wieder. Vor allem aber denken Sie auch an Ihre nächste Schweizerreise!

Von ganzem Herzen bleibe ich der Ihrige

Richard Wagner.

Zürich, 18. Dec. 52.

Mein lieber Freund!

Damit Sie mich nur nicht für einen gar zu schlechten Menschen halten, wende ich mich heute wenigstens in ein paar Zeilen an Sie, um Ihnen zu erklären, woher es kommt, daß ich auf Ihr letztes liebes Geschenk so lange schweige.

Ich bin jetzt in einer unsäglichen Arbeitsbrunst: die letzte Zeit war ich wie versessen auf die Vollendung meiner großen Nibelungen-Dichtung, und die ist nun gestern ganz fertig geworden. Was bei mir jetzt „arbeiten“ heißt, müssen Sie aber wissen: ich bin so nervenleidend, daß — wenn ich des vormittags zwei Stunden gearbeitet habe — ich den ganzen übrigen Tag und die Nacht auf das Sorgsamste nur darauf verwenden muß, mich von diesen zwei gewitterschweren Stunden wieder zu erholen, um mich für den nächsten Tag wieder zu einer zweistündigen Arbeit zu befähigen. Jede mindeste Anstrengung oder Aufregung muß ich dann scheuen und meiden, nichts darf ich lesen oder treiben, was meine Gehirnnerven irgendwie afficiren könnte. Wenn oft ein Geschäftsbrief kurz zu beantworten war, so büßte ich diese Überreizung gewöhnlich auf das übelste. — In solchem Zustande habe ich an Ihren Liedern eben nur genascht: aber dieses Naschen schon erfüllte mich mit solcher Hoffnung auf erquickenden Genuß, daß ich mir nun völlig feierlich vorgenommen habe, meine bevor-

stehende neue Laufbahn als Musiker — denn nun mache ich nur noch die Musik zu meinen Nibelungen-Dramen — dadurch zu eröffnen, daß ich in Ihren reichen Liederbrunnen untertauche, um dort mich wieder ganz zum Musiker zu baden.

Heute gehe ich auf einige Tage zu einer befreundeten Familie aufs Land, um mich zu zerstreuen: dann habe ich noch mühevolle und mich quälende Anleitungen zur Aufführung des „Fliegenden Holländers" und des „Lohengrin" (die nun auch dran sollen) zu verfassen; ist dieß beendet, dann hoffe ich aber frei zu sein, und Sie sollen mich wieder ganz zum Musiker umtaufen. Dann auch will ich Ihnen erst das rechte Wort des Dankes sagen!

Sind Sie mir bös?

Beweisen Sie mir das Gegentheil, und schreiben Sie freundlich recht bald an Ihren

herzlich ergebenen

Richard Wagner.

Zürich, 24. April 1853.

Lieber Freund!

Ein Punkt Ihres Briefes nöthigt mich Ihnen eher zu schreiben, als ich es thun würde wenn ich Ihnen einen langen Brief schreiben wollte, was ich eigentlich im Sinne hatte. Und doch ist es so mit dem kurzen Briefe auch besser: ich könnte so ausführlich schreiben als ich nur wollte, und würde Ihnen doch nicht das sagen können, was ich Ihnen eben am liebsten sage: nämlich, welchen Eindruck Ihre Lieder auf mich gemacht. Sie stellen mir neuerdings wieder Ihren Besuch in Aussicht: daran halte ich mich fest! Machen Sie es ja möglich mich bald zu besuchen, ich muß Sie ganz kennen lernen: danach haben Ihre Lieder die Sehnsucht in mir erweckt. Diese haben mir recht deutlich gemacht, was in aller Kunst die Hauptsache ist: die künstlerische Individualität, oder noch besser: der Mensch! Aller sonstige Eindruck rührt lediglich nur von der Form her, und all mehr gewöhnliches Gefallen und Nichtgefallen an Kunstwerken bezieht sich — namentlich im heutigen Verkehr zwischen Künstlern selbst — fast nur auf die Technik. Wenn ich Ihnen schreiben sollte, würde ich fast unwillkürlich auch nur auf die Technik bezug nehmen, auf das Verhältnis vom Vers zur Melodie, vom Gedicht zum Tonstück, von der Poesie zu Musik eingehen, — und welches Gleichgültige wäre im Grunde damit berührt, sobald es sich — wie hier — um den wahren sympathetischen Genuß einer ganzen künstlerischen Menschennatur handelt, die aus jenen Formen zu mir herantritt und mein ganzes Wesen auf das Wohlthuendste und Erfreuendste einnimmt!

Ich hatte jetzt ein verzehrend heißes Bedürfnis nach einem Eindrucke, der mir meine Einsamkeit verscheuche und mit einem neuen, unerwarteten Inhalte erfülle; da ich von den mich umgebenden Menschen ihn nicht erwarten konnte, suchte ich ihn mit Verzweiflung in der Literatur auf, ohne eine Spur davon zu finden: — Sie haben mir ihn nun verschafft, und herzlich danke ich Ihnen dafür! — Statt aller Kritik frug ich mich immer nur, — „wie muß er aussehen? wie sprechen? — ob er seine Lieder wohl schön singt?" auf das geb' ich nun ungeheuer viel! — Wissen Sie nun etwas, bester Freund: Zeigen Sie mir den lieben Menschen, der diese

Lieder gemacht hat, — kommen Sie recht bald zu mir! — Dann wollen wir auch — wenn Sie wollen — kritisiren; Sie haben nichts dabei zu fürchten! —

Am 18. 20. u. 22. Mai führe ich hier dreimal eine geeignete Auswahl von Stücken aus meinen Opern auf, und zwar mit einem vollständigen großen Orchester und Chor, das ich mir aus allen Himmelsgegenden verschreibe. In der Woche vorher lese ich den Leuten, um ihnen einen Begriff vom Ganzen zu geben, die drei betreffenden Operndichtungen vor. — Anfang Juni kommt Liszt: Anfang Juli gehe ich in ein Bad nach Graubünden; im August bin ich wieder einige Wochen in Zürich, und gehe Ende desselben Monates dann an das Mittelländische Meer. So suchen Sie sich denn den Zeitpunkt aus, der Ihnen zum Besuch am liebsten ist: — Jedenfalls aber

— **besuchen Sie mich!!!**

Was sind das für närrische Fragen wegen der Widmung Ihres nächsten Liederheftes? Gewiß war es Ihnen nur Spaß damit? oder soll ich Sie wirklich erst versichern, daß Sie mir eine große Freude mit dieser Widmung machen werden? — Aber — fürchten Sie nicht sehr, sich durch diese Dedication zu kompromittiren? Nun, das ist Ihre Sache! —*)

Mit dem Zeitungsgeschreibe hat's bei mir nun schon ganz ein Ende: kann man denn ein musikalisches, ästhetisches, literarisches oder politisches Journal eigentlich nur mit einem andren Gefühle in die Hand nehmen, als um sich darüber lustig zu machen? Mir ist's nicht anders mehr möglich! Meine ganze schriftstellerische Periode entsprang gewissermaßen nur aus meinem Umgange mit Uhlig. In meiner letzten Dresdener Zeit hatte ich diesen klar blickenden lieben Menschen mit seiner so höchst einnehmenden Physiognomie sehr lieb gewonnen: ich ging mit ihm spatzieren, und die eifrigen Gespräche, mit denen ich seine schnelle Fassungskraft bestürmte, setzte ich — nachdem der Aufstand uns unterbrochen und auseinandergebracht hatte — aus der Ferne durch meine Schriften gewissermaaßen eben nur fort. Unwillkürlich gerieth ich damit vor das größere Publikum: — mein Gott, wie ich das bereue! Betrachte ich jetzt die Wirkung meiner Schriften, so muß ich mich entsetzen! Als einziger Trost bleibt mir die Annahme, daß die, die mich wirklich verstanden haben, aus vielen guten Gründen eben nicht schreiben, so daß ich hoffen darf, unter manchem schweigenden Unbekannten mir einen Freund erworben zu haben. Sollte ich dagegen nur diejenigen in betracht ziehen, die über meine Schriften pp. schreiben, so müßte ich mir wahrlich bejammernswerth vorkommen. — Mir geht's traurig: meine lauten Freunde sind so entsetzlich geistlos, wogegen meine Feinde ein unverhältnismäßiges Geschick bekunden. Es ist mir diese Erscheinung aber sehr erklärlich, und deshalb kann ich mich auch über sie zurecht finden. Mit welchen Gefühlen ich aber z. B. die Brendelsche Zeitschr. zu Gesicht bekomme, — das brauche ich Ihnen wohl nicht zu sagen: ich weiß, die verstehen mich! (Auch die Aufführungen meines „Tannh." sollen meist nichtswürdig sein: ich hab' es mir nicht anders erwartet, — auch der Lohengrin in Weimar soll — Liszt ausgenommen — unglaublich albern sein!)

Hier schicke ich Ihnen noch ein Exemplar meiner neuen Dichtung: erhalten Sie das erste wieder zurück, so stellen Sie mir — wenn ich darüber

*) Franz widmete Wagner das Liederheft Op. 20.

disponiren müßte — das eine Exemplar wohl wieder zu? — Adieu für heute; ich habe viel Noth mit Briefen an Musiker zu meinen Aufführungen! Schreiben Sie mir, daß Sie bald kommen zu Ihrem

herzlich ergebenen
Richard Wagner.

So sehr hätte es mit Max Waldau nicht geeilt: Sie waren mir doch gewiß wichtiger, wie er! — Haben Sie nicht ein gutes Portrait von sich? Von mir wird bald ein recht gelungenes erscheinen: die bisherigen sind alle schlecht!

AUSTRIACA

Von Emil Petschnig

AUS OPER UND KONZERTSAAL

In der Volksoper veranstaltete die „Kunststelle“ (Leiter Dr. D. Bach) eine dreimalige Aufführung des in Wien bisher unbekannt gewesenen Melodrams „Pelops' Brautwerbung“, welches den ersten Teil einer von dem bedeutenden tschechischen Dichter J. Vrchlicky nach antikem Vorbilde verfaßten und von seinem Landsmanne Z. Fibich auf besagte Weise in Musik gesetzten Trilogie „Hippodamia“ bildet. Die Komposition erfolgte seinerzeit wohl in der Absicht, etwas dem „Ring des Nibelungen“ Ähnliches und doch sich stilistisch von ihm Unterscheidendes zu schaffen, doch mußte das hochgestimmte Unternehmen schon an der gewählten Mischform scheitern, die bei geringer Ausdehnung und in intimem Raume gewiß Reize auszuüben vermag, stundenlang gebraucht aber ihre Schwächen schonungslos enthüllt. Zu diesen gehört vor allem, daß der Schauspieler im Tempo seines Vortrags durch die Musik oft gehemmt, letztere wieder aus Rücksicht auf das gesprochene Wort, um es nicht zu decken, zu beständiger Zurückhaltung gezwungen ist, für welche sie sich nur in Vor-, Zwischenspielen oder bei der Begleitung rein mimischer Momente entschädigen kann. Übrigens wirkt selbst im letzten Falle etwa eine heftig gestikulierende aber stumme Volksmenge auf dem Theater reichlich unnatürlich und ruft geradezu nach dem Chor. Gewisse Wirkungsmöglichkeiten sind ja zu verzeichnen, so, wenn auf den Schlußvers einer Tirade, welche zugleich einen dramatischen Höhepunkt bedeutet, das volle Orchester einsetzt und die angeschlagene seelische Emotion tönend ausschwingen läßt. Dieses durch die Abwechslung von Rezitation und Musik gegebene Steigerungsmoment ist es wahrscheinlich auch, was dem Melodram in den letzten Jahren erhöhte Beachtung zuteil werden ließ, nachdem solche instinktiv als notwendig empfundene Licht- und Schattenwirkung beim „modernen“ deutschen musikdramatischen Stil zu einem Ding der Unmöglichkeit geworden ist. Erführen in durchkomponierten Opern die einzelnen Szenen wieder eine individuelle musikalische Behandlung, hätte jener Ersatz seine Rolle bald ausgespielt. Fibichs Werk würde sich aus obigen Gründen selbst dann nicht in den Spielplänen behauptet haben, wäre sein tonsetzerischer Inhalt ein weitaus bedeutenderer, als der sein Bestes in der Kleinkunst gegeben habende Autor darin niederlegte. Heute dünkt es uns nur mehr ein gänzlich verblaßter Wagner-Abklatsch. Die Herren Marr und Onno vom Deutschen Volkstheater und Frau Gutmann von der Raimundbühne in den Hauptpartien bemühten sich ebenso wie die übrigen Darsteller, in stets richtiger Fühlung mit dem von Leo Kraus dirigierten Orchester zu bleiben; die bloß angedeutete Inszenierung und Regie Renato Mordos war durchaus zweckentsprechend, und so kam eine Aufführung zustande, welche die Frage der abendfüllenden „gesprochenen Oper“ in interessanter Weise neuerdings aufrührte, zugleich aber auch ihre Undurchführbarkeit eklatant dartat.

Anschließend sei gleich gemeldet, daß Herr F. Weingartner (wie verlautet: nicht ganz freiwillig) endlich den Direktionsstuhl der Volksoper geräumt hat, der nun von seinem bisherigen Stellvertreter, Herrn Markowsky, eingenommen werden wird. Herr Stiedry, der ehemalige Kapellmeister der Berliner Staatsoper, ist ihm als musikalischer Leiter koordiniert, während Herrn Weißleder aus Leipzig die Oberregie zufällt. Wir möchten der angenehmen Hoff-

Sesselchen herumstehen, die dem Feuer übergeben werden müßten, weil sie scheinbar sogar von den Holzwürmern verschmäht werden. In diesem Saal lernte man die Nordländer Renée Bandian, Maina Claes und Astrid Malmborg kennen, die aber wenig Eigenes brachten, sondern alles aus der Münchner Ausbildungsschule bezogen, d. h. überhaupt aus dem momentan wertbedeutenden Tanzdeutschland. Immer auffallender wird es, daß jetzt fast alle nur mit den Armen und Händen tanzen und die entsetzlichsten Verdrehungen und Affektiertheiten zutage fördern, die durch die meist erscheinende Kulturlosigkeit der Hände noch unerträglicher werden. Zuerst einmal tanzte man nur mit den Beinen und alle glotzten auf die Beine. Jetzt scheint man in das Extrem zu verfallen und nur Arme und Hände „verliebt" spielen zu lassen. („Ach, wie süß", sagt die Frau Dowidel neben mir.) Die Sprache des ganzen Körpers wird wiederum vergessen.

Viel Beifall fand Fritz Wolf-Ferrari mit seinen Grotesken und Parodien, zu denen er aber seit Jahren nichts Neues hinzugefügt hat. Er mußte den Abend wiederholen.

Eine große Enttäuschung war Kuales de Vinda in der Sezession. Sie kommt aus der Schule Loheland, jener Schule, die ich die beste nenne, weil sie die richtigsten Grundlagen hat, und die ich auch weiterhin trotz allem Geschrei für Wigmann und Laban und aller Angriffe bewußt verteidigen werde. Kuales de Vinda fehlt es an Gestaltungsvermögen, alle Bewegungen sind überstürzt, wild durcheinander gewirbelt, so daß kein Gebilde entstehen kann. Nur das Beispiel einer richtigen rollenden Bewegung, eines der Hauptkennzeichen Lohelands, war da. L. W. Rochowanski.

Berliner Musik / Von Adolf Diesterweg

Nachdem der Herausgeber dieser Zeitschrift im vorigen Heft Wilhelm Kempffs D-Moll-Sinfonie gelegentlich ihrer Leipziger Uraufführung einer Würdigung unterzogen hat, wird es den Lesern vielleicht willkommen sein, von dem Eindruck zu erfahren, den der jüngste Berliner Kompositionsabend des jungen Musikers hinterließ. Er war im wesentlichen Liedern und Klaviersachen gewidmet, also geeignet, die Begabung Wilhelm Kempffs, im Gegensatz zu der höchsten und anspruchvollsten Form musikalischer Gestaltung, an wesentlich andersgearteten Aufgaben zu ermessen. Daß sich die Kritik eingehender mit diesem Komponisten abgibt, scheint mir nicht nur um seiner hohen Begabung willen Pflicht zu sein, wir sind es ihm auch um deswillen schuldig, weil ein schaffender Künstler, der heute mit den gewohnten Mitteln zu wirken sucht, mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen hat, um sich überhaupt Gehör zu verschaffen. Ein guter Teil der Großstadtpresse — das kann gar nicht scharf genug betont werden — hört von vornherein mit halbem Ohre zu, wenn es sich nicht um neue, noch unerprobte Mittel, um einen noch nicht dagewesenen Stil handelt. Das Dogma von der erschöpften Tonalität, von phantasieloser Oberflächlichkeit ausgebrütet und von unschöpferischen Geistern als theoretische Rechtfertigung ihrer Impotenz mit Jubel begrüßt, hat, einer ästhetischen Irrelohe gleich, die Atmosphäre in weitem Umkreis verpestet, so daß ein neues Werk nicht experimentierender Richtung, mit Gleichgültigkeit, Skepsis, ja oft unverhohlener Feindseligkeit oder gar offenem Hohn aufgenommen, auf Unbefangenheit der Beurteilung regelmäßig nicht zu rechnen hat.

Unter den Jugendeindrücken, welche auf Wilhelm Kempff eingewirkt und die Richtung seines Musizierens entscheidend beeinflußt haben, steht das Erlebnis Bachs obenan. Schon das Kind wurde durch den Vater, einen vortrefflichen Organisten, in der Welt des großen Thomaskantors heimisch. Von welch unersetzbarem Wert für die Entwicklung einer tiefgründigen Musikalität die frühzeitige Vertrautheit mit diesem Urgeist ist, bedarf keiner Darlegung. Daß Wilhelm Kempff, vom Wesen des Chorals und der strengen Formen gleichsam durchtränkt, sich von vornherein in klassizistischer Richtung entwickelte, geht aus seinem bereits früh geweckten überraschenden Improvisationstalent hervor, das ihn befähigte, ein gegebenes Thema in strenger Form abzuwandeln. Im Laufe der Entwicklung machten sich in den Arbeiten des jungen Musikers auch moderne Einflüsse geltend, die namentlich in der Richtung einer ausgesprochen modernen Verwertung der Chromatik liegen. Aus diesem nicht immer gelösten Widerstreit

der Einflüsse, die auf Wilhelm Kempff einwirkten, ist die Ungleichheit und gelegentliche Zwiespältigkeit seines Schaffens ebenso zu erklären, wie aus der leicht, fast allzu leicht quellenden Improvisationsfähigkeit, der sich — darauf wurde bei der Besprechung der Sinfonie bereits hingewiesen — nicht immer eine ebenso wache Selbstkritik gesellt.

So waren auch die Eindrücke des Berliner Kompositionsabends sehr ungleich. Überzeugende Proben seiner schöpferischen Kraft gab Wilhelm Kempff in einigen seiner Lieder, welche Alma Kuula wirkungsvoll vorzutragen wußte. Das „Lied des Gefangenen" (Heine) strahlt melodische und rhythmische Kraft aus und fesselt durch sein charakteristisches Nachspiel; Richard Dehmels „Erntelied" übt durch die unwiderstehliche Wucht des Rhythmus eine bedeutende, gradezu zwingende Wirkung, wie denn die urgesunde Erfindungskraft des kerndeutschen Musikers Wilhelm Kempff das Märchen von der Unmöglichkeit, heute noch tonal und doch eigenartig zu schreiben, in diesen Liedern auf Schritt und Tritt Lügen straft. Im Gegensatz zu dem kraftvollen „Erntelied" atmet eine Klavierphantasie „Beato Angelicos Morgengesang" (aus op. 12) die zarteste Empfindung — eine fromme, in ihrer Reinheit erquickende Musik, die sich mit natürlichster Freiheit entfaltet.

Diesen Kompositionen, in welchen sich Wilhelm Kempffs schöpferische Begabung rein und faltenlos ausprägt, stehen Arbeiten mehr oder weniger problematischer Art gegenüber. Eine Klavierphantasie „Meerespsalm" (aus op. 12) setzt mit machtvoll flutenden Akkordreihen ein — die unablässig sich heranwälzenden Dünungen des aufgepeitschten Meeres haben in ihnen charakteristischen Widerhall gefunden — verliert sich aber dann, ohne rechtzeitig ein Ende finden zu können, in wenig überzeugende Weitläufigkeiten, die wohl auf das Programm zurückzuführen sind. Das Programmatische scheint sich auch sonst für die auf jede Anregung mit großer, allzu großer Leichtigkeit reagierende Phantasie des Komponisten als gefährlich zu erweisen: Ein Vorwurf wie die „Versuchung" ist ohne Zuhilfenahme des erklärenden Wortes mit den Mitteln der Musik nicht wiederzugeben. So originell die musikalischen Motive auch sein mögen, die dem Komponisten eingefallen sind — sie atmen so etwas wie sinnverwirrende Schwüle — zu einer Gestaltung, die den Eindruck innerer Notwendigkeit macht, fügen sie sich nicht zusammen. Der äußere Anstoß ist nicht schöpferisch überwunden — der Ur- und Grundfehler aller Programmusik der ausgesprochenen Art.

Daß die Gestaltungskraft Wilhelm Kempffs an der Komposition des „Abendlieds" von Gottfried Keller („Augen, meine lieben Fensterlein") zerschellt ist, darf nicht weiter wundernehmen. Zur kongenialen Wiedergabe dieses unvergleichlich herrlichen Gedichts, des Gnadengeschenks einer glücklichen Stunde, dessen einer der größten Dichter deutscher Sprache auf der Höhe seiner menschlichen Entwicklung gewürdigt wurde, bedürfte es schon einer Franz Schubertschen Phantasiekraft. Nicht, daß Wilhelm Kempff sich an dieser unsterblichen Dichtung versucht hat — das Schicksal des Unterliegens teilt er mit einer Legion in Punkto Erfindungskraft sterblicherer Komponisten —, sondern daß er es über sich gewonnen hat, seine Komposition, die — nach stimmungsvollen Anfängen — in der letzten Strophe vollkommen ins Äußerliche gerät, in die Öffentlichkeit zu bringen, ist ein bedenkliches Zeichen.

Damit komme ich zu dem Hauptzweck meiner Darlegungen. Sie gipfeln in einem Appell an den schaffenden Künstler Wilhelm Kempff, in der Aufforderung zu schärfster Selbstzucht, zu unerbittlicher Selbstkritik! Möge der junge, als Mensch so unendlich sympathische Komponist, den die Natur vor so vielen anderen ausgezeichnet hat, sich der großen Verpflichtung bewußt werden, welche ihm auferlegt ist! Nichts Geringeres als seine Zukunft als schaffender Künstler steht auf dem Spiel!

Ich gelange nunmehr zu dem reproduzierenden Musiker Wilhelm Kempff. Der improvisatorische Zug charakterisiert auch sein Klavierspiel, er bedeutet, je nachdem, Reiz und Gefahr. Der junge Musiker hatte das Glück, von dem hervorragenden, an pädagogischer Gewissenhaftigkeit von keinem Lehrer übertroffenen (unlängst dahingeschiedenen) Pianisten Heinrich Barth ausgebildet zu werden*). Diesem verdankt er die Grundlage, auf der sich das Gebäude seiner in zielbewußter Arbeit errungenen, bedeutenden Technik erhebt. Wilhelm Kempff räumt den Hauptanteil an den Programmen seiner Klavierabende Johann Sebastian Bach

*) Sein Kompositionslehrer war Meister Robert Kahn.

ein. Sein Vortrag der Bachschen Werke ist an Zügen von überraschender ja genialischer Unmittelbarkeit reich und von starker Phantasiekraft getragen, läßt aber gelegentlich den Willkürlichkeiten einer allzu subjektiven Auffassung zu großen Spielraum und setzt sich ebenso bisweilen über die Grenzen, die der Ausdrucksfähigkeit des Klaviertons gegeben sind, hinaus. Der stählernen Kraft des Anschlags, unter der die Saiten des Flügels erbeben, gesellt sich die Fähigkeit feinster Klangabstufungen, die in einem Piano von unvergleichlich zarter Beseelung gipfelt.

Zusammenfassend dürften wir sagen: Wilhelm Kempff gehört als reproduzierender Künstler heute schon zu den wenigen, die fähig sind, ihr unmittelbares Erleben des musikalischen Kunstwerks mit zwingender Kraft lebendig zu machen. Er ist, unerbittliche Selbstzucht vorausgesetzt, zu den höchsten Leistungen nachschaffender Kunst berufen.

Stephan Krehl †

Mitten aus der Fülle freudiger Arbeit heraus riß nach nur mehrtägiger Krankheit der Tod den liebenswürdigen Künstler, dessen blühendem Äußeren niemand die fast vollendeten 60 Jahre ansah. Stephan Krehls Hauptgabe war ein durch umfassendes Wissen gestütztes pädagogisches Talent, das sich von der einfachen Harmonik und allgemeinen Musiklehre an bis zu Kontrapunkt, Fuge und freier Komposition im Anstalts-Unterricht wie in der Gestaltung frisch und geistvoll geschriebener Lehrbücher betätigte. Als Tonsetzer gewählt und sparsam schaffend, konnte er wenige Wochen vor seinem Tode noch mit einer moderner gerichteten, an fesselnden Einzelheiten reichen Suite für Streichquartett im Gewandhause einen starken Erfolg erleben. Seine sinnigen Lieder sind hier und anderswo in Konzertsälen viel erklungen. Zu all dieser Tätigkeit kam in den letzten Jahren die Übernahme des Studienrektorats am Leipziger Konservatorium. Es war kein beneidenswerter Posten in dieser unglückseligen Anstalts-Verfassung, zwischen den übrigen Mitgliedern des Senats und dem Kuratorium. Dazu mußte der persönliche Verkehr mit dem Dresdener Ministerium aufrecht erhalten werden, das die Verstaatlichung der Anstalt nicht gewährte, ohne sie aber grundsätzlich abzulehnen, was wieder den Bemühungen um Verstadtlichung den rechten Nerv entzog. Und dabei am Orte selbst innerhalb der durch die Zeiten zu großen materiellen Opfern genötigten Lehrerschaft manche Gegenströmung und Sonderbestrebung — führwar, es gehörte die ganze Selbstlosigkeit und Vornehmheit eines Krehl dazu, um nicht da und dort einmal das Kind beim vollen Namen zu nennen und die dornenvolle Stelle einem andren zu überlassen. Freilich durfte Krehl noch die Genugtuung erleben, daß während seines Direktorats das Orchester der Anstalt zu einer, auch nach außen weithin sichtbaren, vordem nie gehofften Blüte kam. Die Worte „ehrenvolles Andenken" gewinnen bei diesem Trauerfalle eine weitreichende nach allen Seiten tatsächliche Bedeutung.

Dr. M. Steinitzer

Robert Schumann-Stiftung

Einzahlungen				Auszahlungen	
B. G., B.	M. 7.—	F. A., E.	M. 10.—	B. F., B.	M. 10.—
R. B.	„ 20.—	St.-V.	„ 30.—	B. P., L.	„ 2.—
St. H.	„ 10.—	B. H.	„ 20.—	L. G., R.	„ 8.—
W. M.	„ 60.—	Z. B.	„ 30.—	R. G., B.	„ 95.—
B. J.			„ 25.—	R. L.	„ 2.—

Neuerscheinungen

Ernst Decsey: Franz Lehár. Mit 5 Text- und 12 Tafelbildern. Drei Masken-Verlag, Wien. 1924. 8°. 156 S.

Hugo Leichtentritt: Händel. gr. 8°. 871 S. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1924. M. 14.—.

Richard Wagner und Albert Niemann. Ein Gedenkbuch mit bisher unveröffentlichten Briefen, besonders Wagners. Hrsg. von W. Altmann. Nebst einer Charakteristik Niemanns von Dr. Gottfried Niemann. 8°. 264 S. Berlin, G. Stilke, 1924.

Walter Kern: Das Violinspiel. Praktische Anleitung für die Vervollkommnung der Violintechnik auf Grund neuer physiologischer Untersuchungen. Wien, Paul Knepler, 1924. 8°. 142 S.

Leopold Schmidt: Beethoven; Werke u. Leben. Volksverband der Bücherfreunde. Wegweiser-Verlag G. m. b. H., Berlin 1924. 8°. 296 S.

Sebastian Hensel: Die Familie Mendelssohn 1729—1847. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben. 8°. 1. Band 420 S. mit 12 Bildertafeln, 2. Band 436 S. mit 8 Bildertafeln. Insel-Verlag, Leipzig, 1924. 18., durchgesehene Auflage.

Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater. Herausg. von W. Altmann. In Deutsche Musikbücherei, Bd. 43. 8°. 385 Seiten. Regensburg, Gustav Bosse, 1924.

Ida Maria Deschmann: Die Gottesgeige. Geschichten aus dem Sulmtale. Verlag: Zeitschrift Deutsches Vaterland, Wien. kl. 8°. 175 S.

Besprechungen

Alfredo Casella, Cinque Pezzi per due violini, viola e violoncello. Wien, Verlag Universal-Edition.

Das erste dieser fünf Stücke, ein „Preludio", enthält in seiner Vortragsbezeichnung den Ausdruck „barbaro", das zweite ist Valse „ridicule" überschrieben. Mir scheinen diese immerhin seltenen Bezeichnungen die Stelle einer Selbstcharakteristik für das ganze Werk zu vertreten. Es wäre für den modernen Tonpsychologen keine uninteressante Aufgabe, zu ergründen, auf welche Weise dieser Jungitaliener und in Paris infizierte Debussyaner, also ein Sohn derjenigen Nation, die sich ihr natürliches Musikgefühl und den Sinn für eine aus ihm quellende gesangliche Melodik und ungekünstelte Harmonik am längsten bewahrt hat, zu diesem extremsten Futurismus kommt. „Barbarisch" ist in der Tat das treffendste Charakteristikum für diese Quartettsuite, die in der Partitur zu lesen schon stärkstes Unbehagen und Schmerzen im inneren Ohre verursacht. Das „Preludio" z. B. baut sich über einem dissonanten, ostinaten vierstimmigen Pizzikatoakkord des Cellos auf, der abgelöst wird von beharrlichen Quintenfolgen desselben Instrumentes; was in den anderen drei Instrumenten vorgeht, entbehrt jeder nur irgendwie faßlichen harmonischen Beziehung, zum größten Teil sind die 6—10stimmigen Akkordwirkungen geradezu ohrenzerreißend. „Ninna-nanna" („tempo di berceuse") nennt sich das zweite Stück, jedenfalls ein „Wiegenlied", das auch ein mit schiffstaustarken Nerven zur Welt gekommenes Kind nicht einschlafen ließe. Die obengenannte „Valse ridicule", eine über dissonante, gitarrenähnliche Pizzikatoakkorde der Bratsche und des Cellos gelegte, kapriziöse, walzerartige melodische Floskelbildung, unterscheidet sich hinsichtlich ihrer Wirkung gegenüber den vorangegangenen beiden Stücken hauptsächlich durch den 3/4-Takt. — Die Eigenart eines mit feierlich „psalmodierenden" Akkorden beginnenden

Hermann Grabner: Die Funktionstheorie Hugo Riemanns. Verlag Otto Halbreiter, München.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß immer mehr Theoretiker von dem sogenannten „harmonischen Dualismus", dessen Hauptvertreter Riemann war, abrücken und die Natur wieder zu ihrem Rechte kommen lassen. Daß man darum Riemanns Funktionstheorie nicht völlig zu verwerfen braucht, beweist die Schrift Grabners, in der Riemanns Theorie im Geiste Regers dem harmonischen Monismus mit Erfolg dienstbar gemacht wird. Vom „Naturklang" aus werden die fünf Tonalitätsgesetze Regers, die auf Riemanns Lehre fußen, weiter ausgeführt, nachdem sie in Grabners früherer Schrift: „Regers Harmonik", kurz erklärt wurden. Diese fünf Gesetze sind so einfach, leicht verständlich und so wuchtig hingestellt, daß sie den Musikern aller Richtungen sofort eingänglich sind. Deswegen braucht man mit Grabners Ansichten über Modulation, Quint- und Terzverwandtschaft, über Parallel- und Antiparallelklänge, sowie über „harmoniefremde" Töne noch lange nicht übereinzustimmen. Da gibt es noch sehr viel zu entwirren! Das

„Notturnos“ besteht darin, daß der zweite Geiger ein anders eingestimmtes, zweites Instrument in Bereitschaft zu halten hat; das Anfangsthema dieses Satzes ergeht sich in beharrlichen kleinen Sekundfortschreitungen (!) zwischen den Außenstimmen, 1. Violine und Cello. Ein „Foxtrott“, harmonisch von ganz gleicher Struktur — z. B. die beiden Violinen in verminderten Oktaven (!) parallellaufend — charakterisiert sich hauptsächlich durch seinen, diesem „beliebten“ Modetanz entliehenen Rhythmus. Dabei ist das ganze Werk mit einer geradezu raffinierten Ausnutzung aller klanglichen Möglichkeiten der vier Streichinstrumente (Glissandi, Pizzikati, Flageoletts, schwierigster Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriffe, aller Stricharten usw.) geschrieben. Muß man es nun ernst nehmen? Wenn man es „euphemistisch“ einen „Künstlerscherz“ nennt, dann ist es jedenfalls ein recht schlechter. Eine Orgie übelklingendster, willkürlichster, buntester Intervallenanhäufung, bei der das einzig Tröstliche ist, daß es noch kein Gesetz gibt, das sie anzuhören zwingt. Übrigens ist die kleine Partitur im Verlage der „Universal-Edition“ mit größter Sorgfalt im Stich hergestellt. Cui bono?

Martin Friedland

Mex Reger, Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler herausgegeben von R. Würz. Heft II. München, Otto Halbreiter, Musikverlag.

Heft II der Sammlung von Studien über Max Reger aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler liegt vor. Die drei Studien, die es bringt (der Lebensgang von Rich. Würz, Reger als Lehrer, Reger als Mensch) ergänzen sich in glücklichster Weise. Knapp gefaßt, klar, verständlich ist die Biographie von R. Würz, fesselnd und unterhaltend die Studie Ungers „Reger als Mensch“; insbesondere sei aber auf den Aufsatz des bedeutenden Regerschülers J. Haas aufmerksam gemacht — una sei es den „Vierteltönern“ und „Klangkombinationsspekulanten“ zum Studium nachdrücklichst empfohlen.

W. Renner

Bruno Henze, Die Gitarre und ihre Meister des 18. und 19. Jahrhunderts. Berlin W 35, A. Köster.

Das 48 Seiten starke Heft enthält zunächst eine Geschichte der Gitarre, geht dann auf die verschiedenen Arten der Tabulaturen ein (italienische, französische, spanische), von denen je ein Faksimiledruck und dessen Übertragung in moderne Notenschrift abgedruckt ist. Dieser Teil des Heftes ist besonders wertvoll, weil er eine gute Zusammenstellung von allem bietet, was ein Gitarrespieler von seinem Instrument wissen müßte. Der zweite Teil bringt biographische Notizen über die Meister der Gitarre des 18. und 19. Jahrhunderts nebst Abbildungen der bedeutendsten unter ihnen. Über Sor, Giuliani, Cavalli, Legnani weiß man wohl allgemein Bescheid, da die Einleitung der Albertschen Gitarreschule über sie berichtet und außerdem in der „Laute“ ihnen bereits ein Artikel gewidmet war. Immerhin ist es erfreulich, daß man hier einmal einen Überblick über das gesamte Schaffen für die Gitarre bekommt.

Max Drischner

dritte Tonalitätsgesetz handelt von den „selbständigen Dominanten“. Dieses überaus wichtige Kapitel ist sonderbar kurz geraten: es umfaßt kaum $1^1/_2$ Seiten. Ein günstiges Schicksal fügte es, daß diese empfindliche Lücke vollständig ausgefüllt wird durch die folgende Schrift:

Dr. Walter Klein: Harmonielehre für Vorgeschrittene. Ein System der leiterfremden Tonarten. Zweite Auflage. Universitäts-Verlag Wagner, Insbruck.

Der Untertitel würde deutlicher heißen: „Die Lehre von den Nebenkadenzen.“ In der Einleitung sagt der Verfasser: „Willst du ins Atonale schreiten, Geh nur im Tonalen nach allen Seiten.“ Eine atonale Musik gibt es nicht, und solche Schriften, wie die vorliegende, sind hervorragend geeignet, die Angst vor der sogenannten Atonalität zerstreuen zu helfen. Die Wege nach allen Seiten der Tonalität müssen eben erst gangbar gemacht werden! Damit ist gesagt, wie wichtig diese Schrift für die Einführung in modernere Harmonieverbindungen ist. Sie enthält alles, was über Nebentonika, Nebendominanten und Nebenunterdominanten zu sagen ist. Fast die ganze neuere Musik besteht doch nur aus Nebenkadenzen. Der vom Autor gebrauchte Ausdruck „Tiefseptklang“ jedoch ist undeutlich. Warum verwendet er nicht den älteren, deutlicheren und richtigeren Ausdruck „zweite Subdominante“, d. h. Subdominante der Subdominante, nach dem Vorbild der Bezeichnung „zweite Dominante“? Auf folgende Druckfehler sei aufmerksam gemacht: In Beispiel 19 und 37 sind die Stufenzahlen einen Akkord weiter zu schieben; Seite 32 dritte Zeile muß es heißen: der C-Dur-Dreiklang; § 33 muß beginnen: „Die Hauptdominante“; in Beispiel 117 Takt 9 fehlt ein ♯ vor e; in § 36 zweite Zeile muß es heißen: „daß die Nebenunterdominante“. — Die beiden Schriften von Hermann Grabner und Dr. Walther Stein gehören organisch zusammen und bilden eine willkommene Beigabe zu jeder modernen Harmonielehre.

Achtélik

H. Wieniawski, Op. 10. L'école moderne. Etudes-Caprices. Violine. Ausgabe von H. Petri. Edition Steingräber.

Desgl. von H. Marteau, ebenda.

Die Bewältigung dieser Etuden bleibt allerdings nur Künstlern vorbehalten, welche rein technisch den Gipfel des Parnaß im Violinspiel erklommen haben. Für diese aber sind es äußerst verlockende Aufgaben, denn sie schließen so ziemlich alle virtuosen Probleme der modernen Violintechnik in sich ein und sind die denkbar beste Vorbereitung auf Wieniawskis größere Violinwerke. Recht dankbar werden sich die meisten dieser Etüden auch für den öffentlichen Vortrag erweisen, nota bene, wenn der Geiger solche Paganiniaden nur dazu kennt, um sie siegreich zu überwinden. In Nr. 9 steckt übrigens eine brillante Variationsreihe über das „Deutschlandlied" und dürfte als Programmzugabe gerade in jetziger Zeit wahre Stürme der Begeisterung auslösen! Welcher von beiden Ausgaben der Vorzug zu geben ist, läßt sich schwer sagen. Petri und Marteau haben beide mit gleicher Sorgfalt ihres Amtes gewaltet, und der Verlag hat das Seinige bestens getan, um beide Ausgaben als in jeder Hinsicht einwandfrei erscheinen zu lassen. R. Paul

Otto Keller, Geschichte der Musik. 2 Bde. Verlag Rösl & Co. München und Leipzig 1923.

Zum fünftenmal seit dreißig Jahren legt Otto Keller seine Musikgeschichte vor, wesentlich umgestaltet, wie er selbst sagt: er findet jetzt (nach Viktor Lederer) bei den Barden und Druiden einen „viel beziehungsreicheren Anfang für das Werden der Tonkunst" als in der „wenig interessierenden" Musik des klassischen Altertums, die er infolgedessen über Bord geworfen hat, und er trägt jetzt die deutsche Musik der neueren Zeit vor, indem er sie nach „Schulen" der wichtigsten Hauptstädte — man kann nur sagen: katalogisiert. Denn das Ganze ist ein mit riesigem Fleiß, aber ebensolcher Vorarbeitungslosigkeit zusammengetragenes Mosaik von Namen und Daten, dazu von Urteilen oft recht fragwürdiger Gewährsmänner. Wo der Verfasser ausnahmsweise ein eignes Urteil gibt, wird das Niveau des Buches nicht erhöht, so wenn er über den Vater des „Dreimäderlhauses" urteilt: „Daß Berté mit seiner Arbeit das Richtige getroffen, bewiesen die hohen Aufführungszahlen in allen deutschen Städten (fast 8000 in den letzten 6 Jahren!!)" Da haben wir doch endlich einen exakten Maßstab für das „Richtige"! Auch die sachlichen Angaben bedürfen hier und da noch der Verbesserung. Hugo Pohlig z. B. heißt in Wirklichkeit Karl und lebt schon seit zehn Jahren nicht mehr in Amerika, sondern (seit 1914) in Braunschweig. Schade um die viele ehrliche Arbeit, die an dies gutgemeinte, aber wirklich niemandem zu empfehlende Buch gewandt ist.

Dr. Rudolf Steglich

Karl Zuschneid. Op. 92. Bunte Reihe melodischer Klavierstücke für die Jugend. Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Desgleichen Op. 89. Walzer-Suite für Pianoforte; ebenda.

Von diesen beiden neuen Klavierunterrichtswerken des hervorragenden musikalischen Erziehers ist das an erster Stelle genannte auf einer unteren, das zweite auf einer höheren Mittelstufe mit Nutzen zu verwenden. Der bekannte nachromantische Stil ist für derlei Musik heute beinahe selbstverständlich. Erscheint die Erfindung in der „Bunten Reihe" mitunter durch ihre pädagogische Bestimmung etwas gefesselt, so hat sie in der flotten Walzersuite, die in Schubert, Schumann und Chopin ihre großen Vorbilder hat, ungehemmten Lauf. Die beiden Hefte sind für den Unterricht sorgfältig mit allen nötigen Vortragszeichen, Fingersatz und Pedal einbegriffen, versehen. M. U.

Franz Ewald Thiele, 60 Triostudien für Orgel (nach Stücken von Joh. Seb. Bach). Leipzig, Steingräber-Verlag.

Der kundige Organist der Leipziger Johanniskirche hat hier nach ausgewählten dreistimmigen Inventionen, Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier", aus den Goldberg-Variationen u. a. Stücken des Großmeisters 60 sorgfältig bezeichnete Triostudien (dreistimmige Studien für zwei Manuale und Pedal) geschrieben. Da die Manuale zumeist die Aufgabe der rechten Klavierhand auf beide Hände des Orgelspielers verteilen, kann dieser seine Hauptaufmerksamkeit dem Pedal zuwenden und wird aus diesen prachtvoll gedruckten 4 Heften sehr viel für den feineren Schliff des Pedalspiels gewinnen, einzelnes wohl auch für den Vortrag in gemischten Konzertspielfolgen herübernehmen können. Aus diesem Gesichtspunkt des Instruktiven ist die Arbeit wesentlich zu beurteilen, da natürlich die Reize der Klavieranschlagstechnik durch die gänzlich anders gearteten des Arbeitens mit durchgehenden Soloregistern ersetzt werden.

Dr. Max Steinitzer

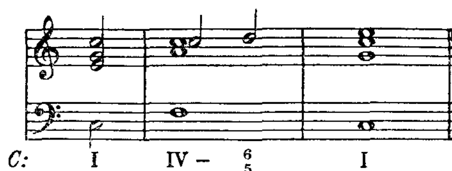
Kreuz und quer

Beethovens Missa solemnis und Neunte Sinfonie sind vor 100 Jahren, am 7. Mai, in Wien „im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertore" zum ersten Male aufgeführt worden. Die Uraufführung der Messe hatte einige Wochen vorher in Petersburg (Fürst Galitzin) stattgefunden, in der Wiener Aufführung sah man sich wegen der Länge des Programms zudem genötigt, Gloria und Sanctus auszulassen, da zudem auch noch die Aufführung der noch unbekannten Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" stattfand. Beinahe wäre Wien auch die Ehre entgangen, die

9. Sinfonie in seinen Mauern zum ersten Mal aufgeführt zu sehen. Denn Beethoven, erbittert über den damals grassierenden Rossinikultus, dachte bereits an Berlin. Da raffte sich der ernstere Teil der musikalischen Wiener denn doch auf, und wandte sich in einer langen Adresse — man findet sie vollständig abgedruckt in Thayers Beethoven (V. Bd., S. 57 ff.) — an Beethoven, der, darob sichtlich gerührt, von seinem Vorhaben abstand. Nach vielfachen, zum Teil durch Beethovens mißtrauisches Wesen hervorgerufenen Schwierigkeiten kam es dann am angegebenen Tage zur Aufführung. So wenig gut wir uns die Ausführung bei den damals kolossalen Schwierigkeiten der Werke vorzustellen haben, die Aufnahme der 9. Sinfonie war denkbar begeistert. „Ich habe nie im Leben einen so wüthenden und doch herzlichen Beifall gehört als heute,“ sagte Schindler; „der 2. Satz der Sinfonie wurde einmal ganz vom Beyfall unterbrochen — und hätte wiederholt werden sollen. — Der Empfang war mehr als kaiserlich.“

Die Riemannsche S^6**.** Riemann kennt bekanntlich in seiner auf Rameau fußenden Harmonielehre drei Grundharmonieen T D S. Alle übrigen Stufen bezeichnet er nicht nach der Stufe, die ihre Grundtöne in der Tonart einnehmen, sondern als T_p D_p und S_p oder Funktionen der T D SC-dur.

Den sehr oft vorkommenden $\frac{6}{5}$-Akkord der II. Stufe (dur: *f-a-c-d*) bezeichnet er als S-Funktion (dissonante Form der S). D. h. das *d* ist dissonant. In folgendem Beispiel ist das ohne Zweifel der Fall:



In dem folgenden, bei Bach und seiner Zeit (Choräle!) unzählige Male vorkommenden Falle ist in diesem Akkord aber nicht mehr die S-Funktion vorhanden, wenigstens nicht für das O h r.



Mit Recht bezeichnet Riemann den $\frac{6}{4}$-Akkord — wenn er auf gutem Taktteil erscheint — als D-Funktion; denn obwohl nur T-Töne erklingen, fordert die Logik in der Harmonie die D. Mit der Heranziehung dieses Beispieles will ich nur belegen, daß Riemann die Funktion eines Akkordes auch zu einem f o l g e n d e n, nicht nur zu einem v o r a n g e g a n g e n e n, kennt.

Im Beispiel 2 liegt eine offensichtliche Klangvertretung der D, also eine D-Funktion vor, analog den $\frac{6}{4}$-Akkord der I. Stufe. Nach der Harmonisierungsregel würde man das erste *d* mit D harmonisieren. *d* ist also Akkordton und bleibt es auch, wenn Töne zu ihm treten, die klangvertretend zur D stehen. *c* ist klangvertretend zu *h* (Vorhalt, ist stets dissonant) *a* vertritt *g*, ebenso *f*. Diese drei Klangvertreter ergeben (man vergleiche stets den $\frac{6}{4}$-Akkord der T!) allerdings die Töne der S, aber das Ohr hört *c* als D i s s o n a n z, die dem Ohr, das bereits (wie beim $\frac{6}{4}$-Akkord) die Auflösung nach einem D-Ton ahnend hört, das Klangerlebnis der S mindestens irritiert, während das im Beispiel 1 absolut nicht der Fall ist, wo *d* dissonante Durchgangsnote von *c* nach *e* ist. Wäre *d* (Beispiel 2) in der Sekunde *c-d* das dissonante Element, so müßte es sich auflösen (als None nach *c*), aber es bleibt liegen, d. h. das primitivste Gesetz, daß sich der dissonante Ton auflöst, wird ignoriert.

Es ist zweifellos die Bezeichnung dieses Akkordes im Beispiel 2 kurz und klar und doch steht im Grunde etwas da, was das Ohr nicht mehr hört, genau wie es im $\frac{6}{4}$-Akkord nicht mehr *T*, sondern *D* hörend ahnt, oder ahnend hört.

f-a-c-d ist in Beispiel 1 eine S-Funktion, in Beispiel 2 eine *D*-Funktion.

Willy Rössel, Davos

Zum Vortrag des Mendelssohnschen Violinkonzerts. Der erste Satz des Konzerts geht bekanntlich unmittelbar in den zweiten über. Von dem E-Moll-Schlußakkord des Allegros bleibt das h des Fagotts liegen und leitet zum Andante über, dessen erste sechs Takte der Modulation von E-Moll nach C-Dur gewidmet sind. Dann folgen zwei Takte Einleitung, die das Begleitungsmotiv des Andantes festlegen, und mit Takt 9 setzt das Thema ein. Der Satz selbst beginnt also offenbar nach jenen sechs überleitenden Takten mit Takt 7.

Nun wird das Andante sehr oft als Einzelstück vorgetragen, und da muß man es jedesmal erleben, daß der Klavierbegleiter es für seine Pflicht hält, jene sechs Takte, die nur der Verbindung mit dem ersten Satz dienen und nur in diesem Sinne von Bedeutung sind, als Vorspiel ertönen zu lassen, statt mit den eigentlichen, dem Thema vorangehenden zwei Einleitungstakten zu beginnen.

Dies Verfahren ist ebenso töricht, als wollte man aus einer Rahmenerzählung (wie etwa Kellers „Sinngedicht“) eine in sich geschlossene Novelle vorlesen, aber nicht mit dieser selbst beginnen, sondern mit den überleitenden Worten:

„Bitte, fangen Sie an!“ — „Ohne Verzug!“ sagte Reinhart, indem er sich räusperte und begann. —

Noch schlimmer wird die Sache, wenn, wie das neuerdings leider von sehr berühmten Geigern beliebt wird, beim Vortrag des ganzen Konzerts — entgegen der Absicht des Komponisten — nach dem rauschenden Abschluß des ersten Satzes eine Pause gemacht wird. Man weiß nicht recht, ob das deswegen geschieht, weil im Publikum immer einige Unkundige sind, die durch begeistertes Klatschen, das erst gehemmt werden muß, den Zusammenhang doch zerreißen, oder ob der Virtuose diesen Beifall gern ungestört einheimsen möchte. Wenn dann aber der Dirigent den Stab wieder hebt und nun das Fagott mit seinem h den zerrissenen Faden wieder anknüpfen will, so wirkt das doppelt sinnlos. Da sollte man schon den Mut haben, jene sechs Takte zu streichen und das Andante, aus dem man nun ein für sich stehendes Stück gemacht hat, da anfangen, wo es anfängt.

Am besten ist es aber natürlich, dem Komponisten sein Recht zu geben und das ganze Werk so zu spielen, wie er es vorgeschrieben hat. H. Simon

Musiker mit dem Titel Regierungsrat. Trotz aller Phantasiearmut, mit der unsere Zeit behaftet ist, hätte man es doch nicht für möglich gehalten, daß ausgerechnet der Titel Regierungsrat verliehen wird, und zwar in Wien. Zwei Mitgliedern des dortigen Staatsorchesters ist dieser sonderbare Ehrentitel, der so ganz und gar anderen Regionen als dem Reich der Tonkunst entstammt, zuteil geworden. Eigentlich müßten die Musiker den Stolz aufbringen, derartige Titel zurückzuweisen.

Leipzig oder Dresden als Sitz einer sächsischen Staatshochschule für Musik? Unter dem Titel „Staatliche Musikerziehung“ beschäftigt sich der Musikkritiker des Leipziger Tageblatts, Dr. Hans Schnoor, in seinem Blatte (5. April) angelegentlich mit der Frage der Staatlichen Hochschule für Musik in Sachsen. Man begrüßt es sehr, daß gerade auch die Leipziger Tagespresse wieder zu dieser Stellung nimmt, da es gilt, gegenüber den Bemühungen, eine derartige Hochschule in Dresden zu gründen, allen Dementierungen zum Trotz, ein aufmerksamer Beobachter zu sein. So heißt es denn auch in dem Artikel: „Mögen die offiziellen Dresdner Stellen immer wieder dementieren, daß ein Zusammenhang zwischen der Existenz einer sogenannten ‚Orchesterschule der sächsischen Staatskapelle‘ und dem Plan einer Staatshochschule bestehe, so kann doch auf Grund von Tatsachen unmöglich mehr bestritten werden, daß bei der Leitung der Orchesterschule die Neigung besteht, dieses Institut über die nächste Zweckbestimmung hinaus den Bedürfnissen einer allgemeinen musikalischen Unterrichtsanstalt großen Stils anzupassen und dementsprechend mit dem Ausbau unverzüglich zu beginnen.“ Neuere Nachrichten bestätigen denn auch, daß in Dresden mehr denn je daran gearbeitet wird, diese Hochschule nach Dresden zu bekommen

Auch Dr. Schnoor, der längere Zeit berufsmäßig in Dresden wirkte, kommt zu der auch an dieser Stelle mehrfach ausgeführten Ansicht, daß „Leipzig mit seinem denkbar umfangreichen Apparat an Lehreinrichtungen, mit seinem geschichtlichen Ruf als musikalisches Zentrum und musikalische Arbeitsstadt immer noch beträchtlich im Vorsprung ist vor Dresden, das sich mit seiner alten höfischen Opernkultur von jeher viel weniger in einem produktiven, als in einem ausgesprochen rezeptiven Verhältnis zur musikalischen Kunst befunden hat." Vor allem wird auch an die Universität, d. h. daran erinnert, daß der Musikstudent in Dresden auf künstlerische Anregungen und ein Studium verzichten muß, die heute für einen nicht unbeträchtlichen Teil Musikstudierender zu einer Notwendigkeit geworden sind. Kurz, auch für den objektivsten Beurteiler kann es keine Frage sein, daß in dieser Frage Leipzig vor Dresden den Vorzug verdient. Man hat auch daran zu erinnern, daß Dresden für sein herrliches Operninstitut vom sächsischen Staat, also zu einem erheblichen Teil auch aus Leipziger Steuerquellen, sehr starke Zuwendungen erhält, während Leipzig von jeher in künstlerischer Beziehung so gut wie ganz leer ausging.

Wichtig wird es sein, daß das Leipziger Konservatorium der sächsischen Regierung gegenüber nicht allein sein Vorrecht gegenüber Dresden zur Geltung bringt, sondern auch konkrete Vorschläge zur Reorganisation des musikalischen Fachunterrichts macht, Vorschläge, die da zeigen, daß man die Initiative auf diesem Gebiet zu ergreifen vermag. Nach gewissen und zwar entscheidenden Seiten hin ist das Konservatoriumssystem durchaus veraltet, soweit es überhaupt jemals auf der Höhe stand. Denn daß am Niedergang der deutschen Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also in der Zeit der Ausbreitung der Konservatorien, diese einen erheblichen Teil der Schuld tragen, wird nur der in Abrede stellen können, der sich nicht in aller Klarheit bewußt gemacht hat, was ebenfalls und ganz besonders zur Ausbildung eines Musikers und zwar vor allem eines Komponisten gehört. Die deutschen Konservatorien haben nie die Grundlage erhalten, die gerade dem Wesen der deutschen Musik entsprach, und daß sich das rächen mußte, ergab sich mit innerer Notwendigkeit. So möge Leipzig gerade auch hinsichtlich reformatorischen Geistes über Dresden siegen, das ja hinlänglich, im Verlauf von Jahrhunderten, bewiesen hat, daß es aus eigener Kraft zu keinen bedeutungsvollen musikalischen Einrichtungen gelangen konnte.

Zu Clara Wiecks Klavierkonzert, über das im letzten Heft anläßlich seiner Aufführung in Wien die Rede war (S. 181), sei bemerkt, daß es sich wohl um ein vergessenes, aber kein verschollenes Werk handelt, das — als op. 7 — bei Hofmeister in Leipzig in Solopart und Orchesterstimmen erschienen und noch heute beziehbar ist. Eine Partitur wurde selbstverständlich nicht gedruckt, man dirigierte derartiges damals vom Konzertmeisterpult. Clara hat das Spohr gewidmete Konzert erstaunlich früh, im Alter von 13—14 Jahren geschrieben, die Instrumentation dürfte sicherlich von ihrem Vater herrühren.

Eine unbekannte Bruckner-Sinfonie wird im September, anläßlich einer Gedenkfeier zur 100. Wiederkehr des Geburtstages Anton Bruckners, zur Aufführung kommen. Das Werk, das wahrscheinlich zwischen der 1. Sinfonie und der E-Moll-Messe geschrieben ist, ist kürzlich in Linz aufgeführt worden.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Island-Saga", Musiktragödie in drei Aufzügen von Georg Vollerthun (Staatsoper München).

„Andromeda" von P. Maurice (Basel).

„Die Herzogin von Marzipanien" von Martin Schmeling (Stadttheater Frankfurt am Main).

„Das Rosengärtlein" von Julius Bittner (Wiener Musik- und Theaterfest).

KONZERTWERKE

Alex. Zemlinsky, Lyrische Sinfonie (Internationales modernes Musikfest i. Prag).

Waldemar von Baußnern, „Die himmlische Orgel", sinfonische Legende für Bariton, kleines Orchester, Klavier und Orgel (Akademie-Konzerte, München).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Die lustigen Musikanten" von Brentano, Musik von E. T. A. Hoffmann (Stadttheater Hamburg, 7. März).

„Schlagobers", heiteres Wiener Ballett in zwei Aufzügen von Rich. Strauß (Staatsoper Wien, 9. Mai).

„Rita", einaktige Oper von Donizetti (Ristori-Theater in Verona).

„Der Teufelssteg", Oper in drei Akten von Karl Bleyle (Stadttheater Rostock).

„Sommerspuk" von Kurt Küchler, Musik von Ernst Korten (Elberfelder Stadttheater).

„Tamerlan", Oper in drei Akten von G. Fr. Händel, textliche Neugestaltung von Anton Rudolph, neue Seccorezitative und musikalische Einrichtung von Hermann Roth (Landestheater Karlsruhe, 27. April).

KONZERTWERKE

Arnold Mendelssohn, „Ostermotette" für a cappella-Chor (Motette in der Thomaskirche, Leipzig).

Adolf Busch, Passacaglia und Fuge für Orgel (ebenda, Günther Ramin).

Herm. Wolfgang von Waltershausen, Apokalyptische Sinfonie in C-Moll (Tonhalle, München, 3. April).

Paul Gläser, „Empor", Chorwerk mit Orchester (Sinfoniekonzert der städt. Kapelle und Singakademie in Chemnitz am 12. Apr.).

Hermann Ambrosius, „Faustszenen", sinfonische Dichtung für Chor, Soli und Orchester (Sinfoniekonzert der Staatskapelle Dresden, 25. April).

E. Bohnke, Solosonate für Viola (Wolfsthal in Berlin).

Waldemar von Baußnern, „Gesänge aus der Tiefe" für Bariton und Orchester (Schwerin, 24. März).

Anna Teichmüller, Messe (Scheinpflugscher Chor in der Garnisonkirche in Berlin, 14. April).

Emil Kühnel, „Ganymed", sinfonische Ode für großes Orchester, Tenorsolo, Männerchor, Harfe und Orgel (Lehrergesangverein Görlitz, 19. März).

Julius Bittner, Sinfonie in F-Moll (Philharmonische Konzerte, Wien).

Erich Wolfgang Korngold, Streichquartett A-Dur, op. 16 (Rosé-Quartett, Wien).

Karl Horwitz, „Vom Tode" [Vorspiel und drei Gesänge] (Arbeitersinfoniekonzert, Wien).

AUS KONZERT UND OPER

Leipzig

Sepp Summer brachte am 7. April im Leipziger Rathause eine „Blütenlese" von Liedern zur Gitarre zum Vortrag. Die nähere Bezeichnung „Im Stile der romantischen Zeit" ist unklar, mitunter sogar unzutreffend, wäre also besser weggeblieben. Fast ausschließlich eigene Kompositionen zu bringen, läßt sich insofern nicht rechtfertigen, weil Summer mit seiner schönen Stimme und seinem makellosen Spiel manchem musikalisch ungleich höher stehenden Liede Geltung verschaffen könnte und seine Liederfolgen dadurch mehr Abwechslung und höheren Schwung erhalten würden. Endlich möchte ich noch erwähnen, daß durch schärfere Aussprache der Konsonanten die Verständlichkeit seiner Vorträge bedeutend gewinnen würde; trotz schärfster Aufmerksamkeit, war es sehr schwer, den Texten zu folgen. Sollte die Akustik die Schuld tragen?

Trotz dieser Ausstellungen unterliegt es keinem Zweifel, daß Sepp Summer sich in den letzten Jahren in gitarretechnischer und ebenso in stimmlicher Beziehung zu einer Höhe emporgearbeitet hat, die ihn auf den ersten Platz unter den gegenwärtigen Lautensängern erhebt. Mit der Art seiner Darbietungen steht er auf durchaus künstlerischer Grundlage, er verzichtet auf leichte Erfolge beim sogenannten großen Publikum, wenn er sich auch bewußt ist, durch seichte, pikante Gitarreliedlein seinen Zuhörerkreis bedeutend erweitern zu können.

Möchte ihm bei seinen ferneren Lautenliederabenden der wohlverdiente größere Zuspruch beschieden sein, der ihm beweisen würde, daß hier auch die wirkliche Lautensängerkunst gebührende Würdigung findet! Theodor Salzmann

Kompositionsabend von Hermann Kögler. Mit einer Reihe vorzüglicher Kammermusikwerke, der Cellosonate, op. 34, dem Klaviertrio op. 35 und einigen Liedern bewies Hermann Kögler aufs neue seine außergewöhnliche kompositorische Veranlagung. Es ist doch etwas eigenes um die Welt dieses blinden Künstlers, der nicht nur als Komponist, sondern fast noch mehr als ausgezeichneter Interpret seiner eignen, sowie fremder Werke erstaunliches Können aufweist. Wer sein neues Klaviertrio gehört hat, wird bei allem tiefen Mitempfinden mit dem Menschen Kögler doch auch von dem Gefühl beherrscht gewesen sein, daß dieser Musiker einen großen inneren Reichtum besitzen muß; daß er über dem Epigonentum unserer Tage steht, über so vielen „Kleinen und Großgemachten", die sehenden Auges doch nicht ein Drittel von dem geschaut haben, was diesen Künstler innerlich durchglühen muß. — Und wenn in unserer kritiklosen Zeit doch noch einige absolute Kriterien Geltung besitzen, dann wird Köglers Werk — ganz gleich. ob im modernen oder unmodernen Gewand — der Zukunft gehören und überall dort erbauen, wo man noch Freude an tiefer, ernster und lebenswarmer Musik empfindet.

Um die Aufführung der Werke machten sich wiederum ausgezeichnete Kräfte verdient: Else Fengler-Winter (Sopran), Edgar Wollgandt (Violine) und Julius Klengel (Cello). Dr. A. Thierfelder

Ein Arbeiter-Kammerorchester in Leipzig. Um der Arbeiterschaft auch zur Ausübung guter klassischer Musik Gelegenheit zu geben, ist vor einem Jahre auf Veranlassung von B. Licht ein Arbeiter-Kammer-Orchester gegründet worden. Eine Schar musizierender Arbeiter pflegt nun eifrigst die alte klassische Kammermusik und studiert jeden Sonntag vormittag von 9—12 Uhr unter seinem Leiter. Am 16. März veranstaltete das Orchester sein erstes Konzert im Konservatoriumsaale, wobei das F-Dur-Streichtrio für Kammerorchester von Joh.

Stamitz, das G-Dur-Streichtrio von B. Pergolesi und die Haffner-Serenade für kleines Orchester von Mozart zum gelungenen Vortrag gelangten. Man fühlte ein inniges Musizieren mit heller Freude und Begeisterung. Wenn dynamische Schattierungen auch nicht überall gelangen, so muß doch zugegeben werden, daß das Konzert gute Anzeichen künstlerischen Charakters hatte. Weiterhin wurde eine Klavier-Violinsonate von Bach vorgetragen.

Aachen

Sieben Lieder („Sette Canzoni")
von **Francesco Malipiero**

Deutsche Uraufführung zu Aachen.

Malipiero ist 1882 in Venedig geboren, und nachdem er seine Jugend zuerst in Triest, Wien und Berlin zugebracht, kehrte er nach Venedig zurück, wo er Schüler von Enrico Bossi wurde. Mit 36 Jahren schrieb er diese „Sieben Lieder". Seine Anhänger preisen in ihm einen originellen Musiker und Bühnenreformator. Das eine ist er, das andere möchte er wohl sein, aber der Himmel bewahre uns davor, daß er in beidem Schule macht. Um die Wesenseigentümlichkeit dieses merkwürdigen Opus knapp darzulegen, ist es vielleicht am zweckmäßigsten, einige Sätze des Herrn Dr. W. Aron vom Aachener Stadttheater wiederzugeben, die einem einleitenden bzw. aufklärend sein sollenden Aufsatze entnommen sind. Vorweg ist noch zu bemerken, daß dem, was wir zu hören und zu sehen bekamen, Kopf und Schwanz fehlten: nämlich ein Vor- und ein Nachspiel. Aber welcher Art dieselben auch sein mögen, der Torso genügte. Also Aron schreibt:

„Das Aachener Stadttheater führt ohne das Vor- und Nachspiel nur die 7 Szenen auf. Sie weisen keinen in Musik gesetzten Dialog auf, sie haben keinerlei Entwicklung der Handlung — [hinzuzufügen wäre: keinerlei inneren Zusammenhang] —, sie haben keine bravouröse Arie, keine Sentimentalität und kein Pathos, keine musikalischen Schlager und keinen dichterischen oder theatralischen Effekt, kurz nichts, was wir sonst in den Opern finden ... M. schreibt Lieder ... und hat dazu meist Gedichte und dichterische Texte des XIV. oder XVI. Jahrhunderts gewählt. Und nun ist jedes Lied der Ausgangs- und Angelpunkt einer Szene, einer Situation, einer Gefühlsschilderung; die Situation gebiert das betreffende Lied, das Lied ist die Wurzel der Situation. Man könnte sich zu dem betreffenden Lied keine andere Situation, zu der Situation kein anderes Lied denken. [!?] Außer dem als Haupt- oder Nebenperson in der Situation tätigen Sänger des betreffenden Liedes haben alle anderen Gestalten die ihnen vorgeschriebene und vom Orchester in eindeutiger Sprache [!?] ausgedrückten Gefühle und Handlungen nur mimisch auszudrücken. So ist Malipiero zu den Quellen der musikalischen Bühnenkunst herabgestiegen: zum Lied, als dem Ursprung der Musik, und zu der Mimik, dem Ursprung der Bühnenkunst."

Das hört sich ja soweit — abgesehen von einigen Bemerkungen, denen man grundsätzlich nicht vorbehaltlos zustimmen kann — ganz vielversprechend an, zumal die weitere Ausführung noch eine bewundernswerte „Vereinigung" dieser beiden Ursprungsfaktoren und gar noch eine „Einheit" des Ganzen durch das Orchester, und durch des Komponisten „persönliche, ein wenig schwermütige Wesenheit" als Vorzüge rühmt.

Das greuliche Durcheinander der einleitenden Takte sagt uns zunächst gar nichts; was sollte es auch sagen? Auf ein Ganzes, das nicht vorhanden ist, kann es nicht vorbereiten, und mit der ersten Szene hat es nichts gemein. Und nun naht sich das Verhängnis: Eine Musik, die zwischen moderner Lineartechnik und Homophonie haltlos hin- und herpendelt, der ebenso wie der Szene die Entwicklung fehlt, und die in ihren günstigsten Augenblicken (Szene 7) ein Karnevals-Durcheinander vollführt, versucht man ganz vergeblich mit dem mageren Bühnenbild in Verbindung zu setzen. Von einigen Tonmalereien abgesehen, die entweder naiv oder brutal (Szene 7) wirken, führt keine Brücke des Empfindens, des Verstehens von Bild zu Musik oder umgekehrt; von der verheißenen Einheit ist eben keine Spur vorhanden. Wenn man nicht gewußt hätte, was zu erwarten war, wäre an verschiedenen Stellen nicht einmal der Zusammenhang zwischen Dekoration, Szene und Mimik einwandfrei lösbar gewesen. Die Texte waren teils abgeschmackt, teils mehr als unschön; die sogenannte „verbindende Orchestermusik" beschränkte ihre verbindende Wirkung, soweit mir eine solche überhaupt zum Bewußtsein kam, auf thematische „Andeutungen" des zu Erwartenden. Sapienti sat! Ein kleiner Teil des Publikums quittierte das Kunsterlebnis mit Beifall oder Ausdruck des Unbehagens, der größere Teil mit Stillschweigen und vielsagendem Lächeln.

Am selben Abend gab man erstmalig Zemlinskys „Florentinische Tragödie", die auch hier, wie an anderen Orten beifällig aufgenommen wurde.

Direktor Pochhammer

Bachfest

Auf fünf Abende verteilt fand unter Mitwirkung hervorragender Solisten, von Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe geleitet, ein Bachfest statt, dessen Verlauf im einzelnen, wie sein Gesamtergebnis, allen denen, die zum vorzüglichen Gelingen des Festes beigetragen haben, ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Die Auswahl der Solisten war fast ausnahmslos eine vortreffliche, der Chor leistete sein Bestes, das unermüdliche Orchester war auf der Höhe seines Könnens, und Dr. P. Raabe kann versichert sein, daß sein umsichtiges, dem Geiste der erhabenen Werke angepaßtes Walten, den ungeteilten Dank der zahlreichen Zuhörerschaft fand. 1. Abend: Einleitender Vortrag Dr. P. Raabes über musikalische Bedeutung und Mittelanwendung Bachs in seinen Passionen und der H-Moll-Messe mit illustrierenden Chor-Beispielen. 2. Abend: H-Moll-Messe. 3. Abend: Instrumentalkonzert: das V. Brandenburgische Konzert (D-Dur), Konzert für 2 Violinen (Frau Betty Franken-Schwabe, Fritz Dietrich), Chaconne der D-Moll-Suite für Violine-Solo (Frau Franken-Schwabe), C-Dur-Konzert für 3 Klaviere

und Orchester (Musikdirektor Boell [Essen], Elisabeth Knauth [Leipzig], Organist Mauersberger [Aachen] und zum Abschluß die D-Dur-Orchestersuite. 4. Abend: Die Johannes-Passion. 5. Abend: Die Matthäus-Passion.

Direktor Pochhammer

Altenburg

„Holofernes" von E. N. von Reznicek in Erstaufführung.

Da in Leipzig auf dem Gebiete neuer Opern so gut wie nichts mehr los ist, muß man sich in der Umgebung umsehen und findet da allerlei. In Altenburg z. B. hat man in letzter Zeit nicht nur den „Fremden" von Kaun, sondern auch ein so anspruchsvolles Werk wie Kloses „Ilsebill" herausgebracht, neuerdings nun Rezniceks „Holofernes". Worunter aber der sonstige Spielplan, der trotz allem den Nachdruck auf bleibende Werke legt, nicht im geringsten leidet. Und wie sind wir in Leipzig daran? Da wird von der Neueinstudierung einer Spieloper wie Fra Diavolo ein Aufsehen gemacht, als entdeckte man das Werk erst jetzt. Und welch straffe, scharf zusammengehaltene Aufführungen erlebt man gerade in Altenburg. Als ob die Einstudierung moderner Opern weiter gar nichts auf sich hätte, etwas ganz Selbstverständliches wäre, werden auf dieser Bühne moderne Werke im bezeichneten Tempo herausgebracht; kurz und schlagend, wie ja die Verhältnisse an kleinen Orten selbst einen großen Erfolg nur ganz relativ ausnützen lassen. Die Hauptsache bleibt, daß das Bedürfnis nach etwas Neuem befriedigt wird, das nun eben in stagnierenden Opernbühnen wie dem Leipziger durchaus zu kurz kommt. Indessen, über diese und andere Verhältnisse an kleineren Opernbühnen konnte keiner berufener sein, sich auszusprechen, als der Leiter der Altenburger Oper, Dr. Göhler, wie es in diesem Heft geschehen ist.

Rezniceks Oper — bis dahin nur in Charlottenburg aufgeführt — gehört zu den Werken, die bei einer scharf zugeschnittenen Aufführung ihrer Publikumswirkung sicher sind, eines höheren Wertes aber entbehren. Offenbar kam es dem Komponisten, der die Hebbelsche Judith nur als „Werkzeug" benützte, auf die große Geschlechtsszene an, das Vor- und Nachher wurde als leicht dreinzugebender Ballast empfunden; das Werk dauert denn auch nur knapp zwei Stunden. Dafür wird aber im Hauptakt ein Ballett eingeschaltet, weil Holofernes es offenbar für nötig hält, sich vor seinem endgültigen Renkontre mit Judith aufzumuntern. Mit irgendwelch feineren dramatischen Fingern darf man, wie man schon hieraus sieht, dieser verrohten Hebbelschen Judith nicht nahen, sondern eben den Fäusten des Holofern. Während musikalisch im vorbereitenden ersten Akt fast nichts fließt, wird dann im Hauptakt scharf geschossen und, so wenig hinsichtlich schärferer Charakteristik auch getroffen wird, an Munition wird so wenig gespart wie im Weltkrieg. Wohl ist das Werk „gearbeitet" und weist sogar einige kunstvolle Stellen auf, an seiner mehr dem Rohen zuneigenden Tendenz läßt sich aber nicht zweifeln. Lassen wir es dabei bewenden, es sieht nun einmal in der heutigen deutschen Oper gerade auch hinsichtlich einer idealen Auffassung der Oper sehr wenig erfreulich aus, mag es sich um ältere oder jüngere Komponisten handeln.

Die Aufführung ging in allen Hauptfragen weit über provinziale Verhältnisse hinaus. In Violetta Hoffmann besitzt das Theater eine Judith, die auch einem großstädtischen Theater zur Ehre gereicht, dem imponierenden Holofernes von Karl Schmidt fehlte noch die Kunst schärferer stimmlicher Charakterisierung. Die Orchesterleitung Dr. Göhlers: klar, überlegen, voll Kraft. A. H.

Barmen

Außerordentlich reich gestaltete sich das Musikleben in der 2. Winterhälfte. Nicht nur wurde manches Bekannte wieder aufgefrischt, es gab auch viel Neues zu hören: Händels Concerto grosso D-Moll für Streichorchester; Mozarts Violinkonzert A-Dur und Serenade; Schuberts herrliche E-Moll und C-Dur-Sinfonie; Berlioz' Harold-Sinfonie, in Klangfarbe und Polyphonie schon etwas verblaßt; M. Schillings' sinfonische Phantasie „Seemorgen", nach Erfindung und Gehalt nicht zu seinen besten Werken zählend; K. Kämpfs „Andersens Märchen" (Opus 60), dessen anschauliche Schilderungen aus Natur und Vergangenheit recht stimmungsvoll sind; J. G. H. Manns beachtenswertes Konzert für Klarinette mit Orchesterbegleitung; Moyssisovics' G-Dur-Sinfonie, eine Barock-Idylle mit romantischen Stimmungsbildern, ausgehend von M. Reger, ohne organische Verbindung der Themen und ohne Ueberzeugungskraft; J. Sibelius' gefälliges Violinkonzert; Jean Kools programmatische Sinfonie „Die Arbeit" errang nur einen Achtungserfolg, da der Aufbau nicht organisch gefügt und die Themen kurzatmig sind. — Die Münchener Döbereiner-Vereinigung für alte Musik brachte ältere kammermusikalische Werke. A. Buschs Sonate Opus 21 für Geige und Klavier erfreute durch ihren Melodiereichtum. Abgelehnt wurde Schönbergs zwar klanglich fesselndes, aber in der Rhythmik groteskes Quartett D-Moll, vom Barmer Schoenmaker-Quartett, das in kurzer Zeit sich einen Namen gemacht hat, meisterhaft gespielt. — Walter Gieseking und Ludw. Manrik hatten ältere und neuere Werke der Klavierliteratur auf ihren Programmen stehen: Bachs Partita E-Moll; M. Regers Variationen und Fuge über ein Bachsches Thema, mehr formalistisch als inhaltlich bedeutend; Skrjabins' Sonate, in Rhythmus und Harmonik gleich originell. — Fritz Heitmann-Berlin brachte erlesene Orgelwerke meisterhaft zu Gehör (Bach und Reger); A. Buschs Phantasie über das Rezitativ aus der Matthäuspassion „Warum hast du mich verlassen" und den Choral „Aus tiefer Not". — Eifrige Pflege wurde größeren und kleineren Chorwerken zuteil. Der Oratorienchor (Leitung H. Inderau) führte „Das neue Leben" von E. Wolf-Ferrari erfolgreich auf. Infolge ungenügender Vorbereitung durch die Konzertgesellschaft (Leitung H. von Schmeidel) mißrieten Motetten von G. Schumann und Sachen von H. Wolf völlig. Der a cappella-Gesang — Volks-, volkstümliche Lieder, Madrigale, Motetten von S.

Bach, J. Chr. Bach, Brahms, Mozart — wird eifrig durch den Bachverein (Leitung G. Deetjen) und den Madrigalchor (Frl. Potz) gepflegt. — Von einheimischen (R. Lüttjohann) und auswärtigen Gesangssolisten (Frl. E. Schürhof, A. Mertz-Tunner, Egbert Tobi) wurden ältere und neuere Lieder geschmackvoll gesungen: Schuberts Winterreise; H. Wolfsche Gesänge; M. Regersche Gesänge aus seiner besten Zeit. Weniger Erfolg hatten des seelischen Atmens ermangelnde Lieder von P. Hindemith und A. Schönberg. H. Oehlerking

Berlin

W. Hastung-Berlin gab durch eine Aufführung mit seiner Singschule am 23. März im Saale der Singakademie Einblick in seine Arbeitsstätte. Nachdem er die süddeutschen Singschulen kennengelernt, eröffnete er nach Augsburger Muster eine solche in Berlin. Je nach dem Jahrgang und dem Grade ihrer Ausbildung sangen bei der Aufführung die Kinder ein- bis dreistimmige Volkslieder zum Teil mit Lauten- und Klavierbegleitung, und der älteste Jahrgang zwei gemischte Chorsätze, zu denen ein Männerchor herangezogen wurde. Zwischendurch machte Frl. Charlotte Pfeffer durch Erläuterungen und Vorführungen das Publikum mit den Zielen der Dalcroze-Methode bekannt, und eine andere Dame zeigte beim Vortrag einiger Sololieder ihre gediegene Ausbildung durch Frau Hastung-Ulrich in hellstem Lichte. Hastung hat es verstanden, auch tüchtige Lehrkräfte heranzuziehen, wie der Gesang der von den Lehrern unterrichteten und geleiteten Klassen zeigte. Die zahlreich erschienenen Musikpädagogen gewannen die Ueberzeugung, daß eine Singschule, wenn sie diesen Rahmen nicht überschreitet, der deutschen Vokalmusik großen Nutzen bringen kann, denn sie pflanzt die Liebe zum Volkslied und Volksgesang in unsere Jugend und bildet sangesfreudiges, gutes Material für die Chöre heran. Es wäre daher zu wünschen, daß die Behörden überall da, wo geeignete Lehrkräfte vorhanden sind, solche Schulen einrichteten und stützten. Die Stadt Berlin müßte den norddeutschen Städten vorangehen. T. N.

Der Berliner Magistrat beabsichtigt die Philharmoniker und das Blüthner-Orchester zu unterstützen. Dafür sollen die Orchester verpflichtet sein, billige Volks- und Schülerkonzerte in Berlin und Außenstadtteilen zu geben.

Chemnitz

Als der Dollar stieg und es der Börse gut ging, ging es der Kunst schlecht. Nun die Börsianer jammern, frohlocken Konzertdirektionen und Künstler. Die Rentenmark hat auch den Musikbetrieb wieder auf stramme Beine gestellt. Das Angebot wurde seit Weihnachten allerdings beängstigend und stand auch hier in keinem Verhältnis zur Nachfrage. Im folgenden können daher nur die wichtigsten Konzertereignisse der Saison genannt werden.

Die Achse unseres Musiklebens ist die Städtische Kapelle. Unter Generalmusikdirektor Malata gab sie 10 Sinfonie- und einige Sonderkonzerte von unterschiedlichem Werte. Wir begegneten dem zweiklavierigen C-Moll-Konzert Bachs, Sinfonien von Beethoven (A), Schumann (d, B), Mendelssohn (A), Draeseke (Tragica), Hofmann (Frithjof), Regers Serenade, Korngolds Sinfonietta, Strauß' Tod und Verklärung. Für uns neu war eine ansprechende Sinfonie in A von Wetz, eine mittelmäßige in F von Oberleithner, eine verheißungsvolle Sinfonische Elegie von Rudolf Mengelberg, ein salonmäßiges „Frühlingsfest" von Felix Gotthelf, Bossis Intermezzi Goldoniani und Sibelius' Violinkonzert. Im Rahmen dieser Konzerte führten einige Chorvereine Gesangswerke auf, so der Orpheus das Liebesmahl der Apostel, der Meinelsche Chor Pembaurs Walter von der Vogelweide (eine vergebliche Mühe!), der Volkschor Schillings' Hochzeitslied und „Dem Verklärten" (eine langweilige und unzulängliche Wiedergabe), die Euphonie Händels Herakles (in starker Kürzung), die Singakademie Paul Gläsers „Empor!" (Uraufführung). Die unklare und ungeschickte Dichtung dürfte leider der weiteren Verbreitung dieser volkstümlich geschriebenen warmherzigen vaterländischen Kantate im Wege stehen. — Neben diesen Sinfoniekonzerten ging ein sechsabendiger „Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus" einher. Ungeheuerlich wie der Name war die Idee, an jedem Abend die drei großen Sinfoniker zu Worte kommen zu lassen; so hörte man einmal Bruckners Neunte, Brahmsens Doppelkonzert und Beethovens Chorphantasie! Erst in den letzten beiden Abenden wurde aus dem B³ ein B². Neu war in diesem Zyklus nur Bruckners gewaltiges Tedeum, das ebenso wie die Chorphantasie und Rinaldo vom Lehrergesangverein (Mayerhoff) vermittelt wurde.

Wichtiger als alle Neuheiten, die Malata mit seinem unabgeklärten Geschmack angenommen hatte, war uns Richard Straußens „Zarathustra", den Kapellmeister Willi Steffen hier erstaufführte, nachdem er uns ein Jahr vorher mit der Alpensinfonie bekanntgemacht hatte.

An selbständigen Chorkonzerten sind hervorzuheben die Aufführung der Missa Solemnis und des Bruchschen Odysseus durch den Lehrergesangverein, der auch seinen Chormeister Prof. Mayerhoff anläßlich seines 40jährigen Künstlerjubiläums durch ein Festkonzert ehrte. Die bei dieser Gelegenheit gebotenen Werke Mayerhoffs (Orgelfuge, Lieder, Frau Minne, die Nonne) erfreuten durch ihre Jugendfrische, romantischen Stimmungsgehalt und geschmackvolle Gediegenheit. In Mayerhoff verkörpert sich ein wichtiges Stück Chemnitzer und auch sächsischer Musikgeschichte der letzten Jahrzehnte. Was er für unsere Bachpflege bedeutet, wurde uns wieder bei seiner hervorragenden Karfreitagsaufführung der Matthäus-Passion klar. Auch Bachs Weihnachtsoratorium durften wir hören, und zwar unter dem tüchtigen Paulikantor Geilsdorf, der kürzlich mit dem Bürgergesangverein auch Händels Jephta ganz trefflich wiedergab.

Rührend war das nicht nachlassende Werben der Kammermusik um die Herzen

der Chemnitzer. Aber ihre zarte, allem Effektvollen abholde Kunst findet nur einen kleinen Kreis, und so gab es böse Enttäuschungen für die Kammermusikvereinigungen. Sowohl das Dresdner Streichquartett, das auf homogenisierten Koch-Geigen seine Herzensmusik spielt, als auch das Schachtebeck-Quartett, das Gewandhausquartett, das Leipziger Trio und das Bachmann-Trio hatten keine vollen Säle. Und doch lockten sie mit den besten Kammermusikwerken von Stamitz bis zu Graener und Hindemith. Den Höhepunkt bildete hier der Abend des Klingler-Quartetts mit Streichquartetten von Beethoven (Es), Brahms (a) und Dvořák (F). Eine Uraufführung bot das Gewandhausquartett in einem der von Eugen Richter veranstalteten Abende mit Otto Böhmes „Radierungen", feingezeichneten Sätzen, die ihre Ueberschriften mit den reinmusikalischen Mitteln der Linienführung, Rhythmik und Klangfärbung veranschaulichen.

Die Solistenabende gingen in die Dutzende. Als Gewinn buchen wir die drei Klavierabende von Hans Beltz, dessen polyphones Spiel wir besonders bewundern, von Herbert Wüsthoff, der Balladen von Roland Bocquet und Skrjabins 5. Sonate mitbrachte, von Frau Pancera, der poetischen Chopin- und Lisztspielerin, die Violinabende der energischen Armida Senatra und der rassigen Ibolyka Gyarfas, den Celloabend Földesys. Ein Erlebnis waren uns die drei Liederabende Brodersens, dessen Gestaltungskraft alle hinriß. Kein Glück hatte leider die feine Dresdner Altistin Isolde Wagner-Schnerr, die in einem ernsten und einem heiteren Liederabend viel Eigenart bewies. Ueber die der modernsten Musik gewidmeten Abende William G. Meyers Näheres im nächsten Bericht.

In der Oper wurde fleißig gearbeitet. Ich zähle 33 Operntitel. Natürlich alle gangbaren Repertoireopern von Mozart bis Puccini. Neuaufgenommen wurden Schuberts „Der treue Soldat" und „Weiberverschwörung" (von Malata dirigiert) und Gáls „Heilige Ente", mit der Ludwig Leschetizky einen aufsehenerregenden Erfolg hatte. Diesem ebenso grundmusikalischen wie gewissenhaften Dirigenten verdanken wir auch sehr gute Neueinübungen des Christelfleins, der Meistersinger und des Parsifal. Prof. Eugen Püschel

Dresden

Uraufführung
von Hermann Ambrosius' Faust

Wenn das Wort des alten Propertius: In magnis et voluisse sat est im vollen Umfang zuträfe, würde man Hermann Ambrosius' Werke unbedingt sein Plazet geben müssen. Aber es trifft eben doch nicht im vollen Umfang zu. Mancher spannte die Flügel auch zu einem Ikarusfluge aus! — Ambrosius hatte jedenfalls seine schöpferische Potenz, so wie sie jetzt erkennbar wird, weit überschätzt, als er sich entschloß, Goethes Faust musikalisch zu Leibe zu rücken und eine „sinfonische Dichtung" nach Worten des Dichters aus dem Werke „für Chor, Soli und großes Orchester" zu schreiben; er wird nicht Herr des Stoffes, den er sich erkor und an dem sich schon so viele mit mehr oder minderm Erfolg versuchten, sich wohl auch, wie man sagt, die Finger an ihm verbrannten. Ambrosius wollte ihm nun sinfonisch beikommen, verzichtete also a priori auf jede theatralische oder gar dramatische Einstellung, läßt auch die drei Hauptgestalten Faust, Gretchen und Mephisto gar nicht selber zum Worte kommen, sondern nur Nebenfiguren als den bösen Geist, den Ariel, Nereus, eine Halbhexe usw. In der Anlage gliedert er sein Werk in zwei Hauptabschnitte und jeden in drei Unterabschnitte. Der erste zerfällt in die Teile, oder sagen wir besser, Sätze: Faust (Erlösungsdrang), Romantische Walpurgisnacht und Gretchentragödie, der zweite in die Fausts Genesung, Klassische Walpurgisnacht und Fausts Tod und Erlösung betitelten. Formal betrachtet stellt nun die Schöpfung eine Art Doppelsinfonie für Chor und Orchester vor. Der erste Satz zeigt Sonatenform, der zweite Scherzo-Trioform, der dritte ist das Adagio, der vierte ist Rondoform, der fünfte hat Adagiocharakter und der sechste schließt „ruhig und feierlich" (Sonatenform) das Ganze ab. Man wird nun nicht in Abrede stellen, daß ein starker Wille und ein starkes Können aus diesem Werke spricht, und daß Ambrosius dem Meister, aus dessen Schule er kommt, Hans Pfitzner, insofern alle Ehre macht, daß er den Beweis kompositionstechnischen Könnens bringt. Auch ist er trotz aller Kühnheit in der Häufung von Dissonanzen keiner von denen, die ihr Heil in den Regionen der Atonalität suchen. Indessen es fehlt ihm der göttliche Funke wirklicher Inspiration. Er kommt über Anläufe zu stärkerem, unmittelbarerem Sich-Aussprechen weder in der Zeichnung noch in den Farben hinaus und der Hörer läßt das Ganze an sich vorüberziehen, ohne rechten Kontakt mit ihm gewinnen zu können, und ich hatte, wie gesagt, das Gefühl, daß ihm noch die Reife zur musikalischen Ausdenkung eines Stoffes von den Ausmaßen dessen, den er sich erkor, fehle. Und so war denn auch die Aufnahme nur eine laue. Der Beifall galt mehr der Aufführung unter Busch als dem Werk, und viele im Hause bedauerten es, daß man gerade für das letzte der dieswinterlichen großen Kapell-Konzerte nicht ein anderes Werk — bei dem Mangel an guten größeren Aufführungen mit Chören und Solisten hätte es auch ein älteres sein können! — auswählte. Die wenig dankbaren beiden Hauptsoli sangen die jetzt hier besonders protegierte Grete Nikisch und Rudolf Schmalnauer. Die Chöre stellten außer dem Opern- und Sinfonie-Chor die Dresdener Liedertafel und der Lehrergesangverein (dessen Leiter jetzt Busch ist!). Der anwesende Komponist konnte erscheinen. O. S.

Einen Henri Marteau-Abend veranstaltete die „Liga für musikalische Kultur" zum Besten der Jugendhilfe in der Christuskirche in Dresden. Zur Aufführung gelangten Präludium und Passacaglia für Orgel Op. 23 Nr. 1, zwei Ostergesänge, Op. 22, zwei Pfingstgesänge, Op. 22 für a cappella-Frauenchor, Fantasie für Orgel und Violine Op. 27,

drei geistliche Gesänge für Sopran und Orgel, Op. 29, Weihnachtsgesang, Op. 22 Nr. 6 und Introduktion und Fuge (meditativa), Op. 23 Nr. 3.

Die Staatskapelle bringt im Mai an fünf Abenden Beethovens sämtliche Sinfonien unter der wechselnden Leitung von Fritz Busch, Hermann Kutzschbach und Kurt Striegler zur Aufführung.

Eisenberg

Der Madrigalchor Eisenberg veranstaltete am 30. März in der Stadtkirche unter der Leitung Moritz Barchfelds einen Bach-Kantaten-Abend mit Solo- und Chor-Kantaten des Thomaskantors.

Elberfeld

Die städtischen Sinfoniekonzerte machten uns mit verschiedenen wenig oder gar nicht bekannten Werken bekannt: ein klangreiches, geschmackvoll instrumentiertes Cellokonzert von Boccherini (1743—1805); ein vom 16jährigen Mozart komponiertes Divertimento; eine 4teilige Nachtmusik, eine konzertante Sinfonie für Geige und Viola voll herrlichster Melodik aus der Hand desselben Meisters. In den phantastischen Erscheinungen eines Themas von H. Berlioz schöpft Walter Braunfels aus dem Vollen, mischt mannigfaltig die Klangfarben und weiß wirksam zu steigern. Gerhard von Keußlers Sinfonie „An den Tod" hinterließ tiefe Eindrücke in den reinen Orchestersätzen, in dem nur vom leisen Orgeltönen begleiteten „Bekenntnis" und im Schlußsatz. Hier gänzlich unbekannte ältere Werke vermittelte das Barmer Schoenmaker-Quartett (Tartini, Friedrich II., Buxtehude, S. Bach). — Dr. Greef spielte technisch geschickt Regers E-Moll-Sonatine, eine modern verfaßte chromatische Phantasie und Fuge von Busch. Für die des Klangsinnes entbehrenden Schönbergschen Klaviersachen konnten sich unsere Musikfreunde nicht erwärmen. — Manches wertvoll Neue gab es an Chorwerken. Starke Eindrücke hinterließ Braunfels' Tedeum, der oft die Singstimmen zu hoch hinaufführt und zu dick instrumentiert. Anerkennung durch Zuhörerschaft und Presse fanden hier größtenteils unbekannte Gesänge von S. und Ph. E. Bach, Rathgeber, Beethoven, Gluck und anderen Meistern, dargeboten durch den vom unterzeichneten Berichterstatter geleiteten, rüstig aufwärtsstrebenden Bachverein. Um ernste Kunstpflege ist es auch der neuen Elberfelder Kurrende zu tun, die auf einem öffentlichen Konzert Volkslieder, Mendelssohnsche Weisen, u. dgl. nicht übel sang. — Abgelehnt wurden Schönbergs „15 Gesänge aus dem Buch der hängenden Gärten". Den meisten Kunstfreunden ist die Harmonik dieses Neutöners unverständlich, der die Tonalität aufgibt, eine Dissonanz an die andere reiht, die Melodik instrumental behandelt und alles in artistische Spielerei ausarten läßt. — Eine Neuheit und eine Uraufführung hat unser sonst so einförmiger Opernspielplan aufzuweisen. Zum ersten Male erschien „Der Barbier von Bagdad" von P. Cornelius auf der Bühne und hinterließ dank ausgezeichneter Leistungen auswärtiger Gäste tiefste Eindrücke. „Sommerspuk", ein fröhliches Spiel in 3 Akten, gedichtet von K. Küchler, in Musik gesetzt von Ernst Korten, erfuhr die Uraufführung. An dem Auge ziehen lustige Bilder des Studentenlebens einer kleinen deutschen Universitätsstadt ums Jahr 1900 vorüber. Der Komponist nimmt die musikalischen Bausteine aus Motiven von Studentenliedern oder verwertet diese selbst. Alles ist sehr einfach instrumentiert und leicht verständlich. Da das dem Operettenstil sich anschließende Werk flott gespielt wurde, fand es im Wuppertal, wo der Autor eine sehr geschätzte Persönlichkeit ist, eine selten freundliche und außerordentlich beifällige Aufnahme. H. Oehlerking

Essen

Das städtische Orchester beging die Feier seines 25jährigen Bestehens durch die Veranstaltung zweier Festkonzerte, in denen Bach (3. Brandenburgisches Konzert), Beethoven (1. und 9. Sinfonie), Brahms (Violinkonzert) und Bruckner (7. Sinfonie) zu Worte kamen. 12 Jahre hat G. H. Witte, der eine Festschrift über die Geschichte des Orchesters verfaßt hat, 5 Jahre H. Abendroth das Orchester geleitet und seit acht Jahren steht Max Fiedler an dessen Spitze, der auch die Festkonzerte leitete.

Frankfurt a. M.*)

Man kam zur Auseinandersetzung mit zwei Orchesterwerken aus Regers reifer Zeit. Das Sinfonieorchester spielte unter Wendel die Hiller-Variationen, Scherchen brachte im Museum die Romantische Suite. Obwohl Wendels Direktion allzu merkbar der äußeren Dynamik der Fuge nachging, zeichneten sich die Stücke deutlich ab, zugleich trat ihre Problematik sichtbar hervor. Allgemein entbehren die Variationensätze Regers des formzeugenden Kernes. Die Abwandlung des gleichen thematischen Stoffes geschieht nicht, um seinen verborgenen Sinn dialektisch aufzugraben, nicht auch, ihn im Wechsel der musikalischen Konfigurationen bestätigend zu wahren. Das Eigensein des Themas hat sich seiner Stellung innerhalb der Gesamtform nach in bloße harmonische Funktionen aufgelöst und vermag darum nicht Gegenstand des Variierens zu werden; Zufall herrscht über die Zuordnung der harmonischen Funktionen, und lose Willkür regelt das Nacheinander der Teile. — Regers geistiger Gesamtverfassung ist die ungebrochene Variationenform nicht mehr möglich, in seiner tiefsten Schicht weiß er das selber; anstatt sie aber preiszugeben und sich bei dem zu bescheiden, was ihm wirklich ist, leiht er der auch seelisch funktionalisierten Musik den Anschein, Spiel zu sein wie die Musik

*) Anmerkung der Schriftleitung: Obwohl die Beurteilung, die in diesem Bericht Reger und Pfitzner erfahren, vielfach auf Widerspruch — teils auch bei uns — stoßen wird, konnte bei dem Ernst und dem kritischen Vermögen, mit denen unser Mitarbeiter an seine Aufgabe herantritt, doch kein Zweifel darüber bestehen, daß wir die Kritiken unsern Lesern vorlegen, gerade auch deshalb, weil sowohl die Kritik Regers wie Pfitzners noch durchaus im Flusse ist.

vergangener Epochen. Spiel jedoch ist gestattet nur in der Spannung bestätigter Formen; setzt der Künstler sich selber die Formen, so beschwört er in Wahrheit nur deren Schatten, indem er sie aus der Spannung herausbricht und ihrer starren Forderung sich unterwirft. Die romantische Schein-Objektivität dieses Verfahrens offenbart sich drastisch, wo die Themenwahl so blind sich vollzog wie in den Hillervariationen. Die Fuge vollends, vom schweren Orchester in die Breite getrieben, wird zum hohlen Prunkstück, das vor leisem Druck zusammenstürzt. Nicht besser steht es um die Romantische Suite, deren Romantik ebenso irreal ist wie die Sachlichkeit der Fuge. Keine Sehnsucht der einsamen Seele singt sich darin aus, sondern die Instrumente gebärden sich sehnsüchtig, um einen Vorwand zu haben, harmonische und farbliche Reizungen auszustrahlen, die sich Selbstzweck sind. Die grobe Gewalttätigkeit, die Brunnen, Monde und Elfen kontrapunktisch zu Paaren treibt, enthüllt ohne Erbarmen, wie haltlos all der Klang im Leeren umschwingt. — Beide Male ist Reger in eine Sphäre zurückgesunken, die er in seinen besten Kammermusiken durchbrochen haben mag; und es ist nicht wohl anzunehmen, daß er zufällig stets wieder entsunken sei. — In einem Volkskonzert des Sinfonieorchesters führte Eduard Zuckmayer eine Musik für Violine und Orchester von Rudi Stephan auf, die doch gegen die posthume Verherrlichung des Autors recht bedenklich stimmte. Stephans ernste Begabung steht außer Frage; aber sie gründet menschlich durchaus noch in jener Zeit, die das Leben zum Maße des Lebens erhob und auch den Tod, wo er ihr begegnete, in Leben aufzulösen trachtete, indem sie ihn als Sieg universalen Lebens über individuelles begriff, ohne ihn konkret zu erfahren und an seiner Erfahrung ins Bedingte zu finden. Auch Stephan, der jung Gestorbene, hat diese Erfahrung als Künstler nicht gemacht, und die Dunkelheit seiner Akkorde liegt bloß als innerästhetischer Hintergrund vor dem scheinhaften Glanz des gefeierten immanenten Lebens. Seine Musik bleibt durchweg Darstellung psychologischer Zusammenhänge; aus der psychologischen Bedeutungssphäre bestimmen sich ihre Mittel. Es entspringt lediglich geringer Konsequenz der Gestaltung, wenn Stephan — technisch wenig durchgebildet — seine wesentlich auf den sensuellen Nervenreflex abgestellte Harmonik einem gruppenweise gegliederten, chorischen Orchester zumißt; soll in diesem bequemen (nur freilich nicht zum Ziele gelangenden) Sprung aus dem Subjektivismus, der zudem nicht frei geschieht, sondern unter dem Zwange handwerklichen Unvermögens, — soll in diesem zur Nachahmung allzu bequemen Sprung der Ansatz zu neuer sinfonischer Wirklichkeit behauptet werden, so ist zu widersprechen. — Zuckmayers unzulängliche Direktion blieb Stephan alles schuldig, worauf er rechtmäßigen Anspruch hätte. Daß die Verantwortung für das völlige Mißlingen jenes Konzertes nicht bei dem Orchesterkörper zu suchen ist, zeigte Ernst Wendel mit einem slavischen und einem Strauß-Abend. Die pädagogischen Fähigkeiten Wendels sind kaum hoch genug anzuschlagen; in wenig Monaten hat er sich aus einem wahllos zusammengefügten Spielverband ein Medium gebildet, das jede Absicht des Dirigenten mühelos widerspiegelt; seit Mengelberg hörte man in Frankfurt selten mehr so präzise Interpretationen, wie etwa die der ersten Teile des „Heldenleben". Wie weit allerdings Wendels geistiger Umfang reicht, ist dann erst zu prüfen, wenn er einmal von der stofflichen Bemühung um Klang und Rhythmik entlastet sein wird, die heute noch vorwaltet; an Mahlers Vierter wurde man erstmals seiner Grenzen inne. Während Wendels Programme sich bislang im Herkömmlichen hielten, brachte Scherchen Schönberg und Strawinsky; beide indessen mit uneigentlichen Bekundungen ihrer Art. Schönbergs Orchesterlieder op. 8 (vor dem ersten Quartett geschrieben) sind ganz in der Sphäre Wagners gebunden und lassen sich daran genügen, die Textintention zu durchdringen; vergebens ballt sich die Tristan-Erotik in verkrampftem Schrei, vergebens müht sich die Leidenschaft, ihr eigenes Bereich zu sprengen, vergebens entzündet Schönberg die Flamme seiner Melodik, die schon sengt: das Gebot der romantischen Ausdrucks-Musik behält die Herrschaft. Einzig das grausam knappe Wunderhornlied „Sehnsucht" beleuchtet Schönbergs Weg. — Die Pulcinella-Suite von Strawinsky dankt ihre musikalische Materie nicht dem schnöden Russen, sondern dem alten Italiener Pergolesi. Dennoch sind die Tanzstücke mehr als nur Instrumentationen, wie sie andererseits trotz der bedenklichen Kapriolen von Trompete und Baß mehr sind als dreiste Kostümwitze. Gewiß hat Strawinsky dem Meister des Stabat Mater in wenig ehrfürchtiger Weise sich genähert, und sein Plan war nicht eben, verschollenen Besitz der vergeßlichen Zeit zurückzugewinnen; aber wenn er die barocke gravitas Pergolesis in seine pantomimische Mechanik transformiert, die Kadenzen aufzupft und die Metrik verrenkt, so verbirgt sich in solchem Tun spöttisch ein wenig Liebe zum Versunkenen. Da das Werk als Zweckmusik ohne viel Anspruch sich gibt und mit ganz überlegener Komponiervirtuosität gemacht ist, nimmt man es gerne hin als Kunstgewerbe vom höchsten Rang. — Mit der Pergolesi-Bearbeitung rückt Strawinsky in Straußens Nachbarschaft, dessen Couperin-Suite freilich viel harmloseren Ursprungs ist als die „Pulcinella". Der Vergleich gerät nicht zum Vorteil des Deutschen: denn während Strauß zum sicheren Behagen einer befriedigten Gesellschaft das entschwundene Spiel an die Wand zaubert, als ob es wirklich wäre, entlarvt Strawinskys Spiel die eigene Unwirklichkeit und läßt die kahle Wand allein übrig. Indessen wiegt das Straußsche Opus nicht so schwer, als daß man die eingangs wider Reger erhobenen Vorwürfe ernstlich dagegen kehren möchte. Scherchens Direktion der „Pulcinella" erheischt besondere Anerkennung. Die Couperin-Suite sollte man nur mit erlesenen Solisten wagen. — Der Versuch, Bruckners rudimentäre zweite Sinfonie zu er-

wecken, förderte schönes Einzelne zutage, kein Ganzes.

Pfitzners romantische Kantate gelangte spät erst nach Frankfurt; sie wurde im Cäcilienverein unter Stefan Temesvary aufgeführt. Es bezeichnet sinnbildlich die traurige Situation, in die Pfitzner heute gebannt ist, daß er, um eine große vokale Form zu konstituieren, eine Folge von Liedern zusammenschweißt, ohne seine Lieder als das genaue Gegenbild einer solchen Form zu erkennen, die Seelenlyrik eines Individuums, das ohne Halt und Ziel sich in sich selber verliert. Keiner ist weniger ermächtigt, im Auftrage der Gemeinschaft und durch ihren Mund zu reden, als Pfitzner; dies aber muß er gerade wollen, weil er als einzelner aus der Kraft seines ausgerichteten Wesens nicht mehr reden kann. Keine Kritik vermöchte den abgelösten Individualismus schlagender ad absurdum zu führen, als er in Pfitzners Kantate sich selbst ad absurdum geführt hat; nur die Anmaßung dieses Individualismus, die deutsche Seele zu repräsentieren, ist mit aller Schärfe zurückzuweisen. Nicht einmal die Seele Pfitzners klingt hier mehr aufrichtig: längst hat er sie an seine verzweifelte Ideologie ausgeliefert und begraben im tauben Lärm des stumpfen Orchesters. — Die generelle Einsicht durchgehends zu bestätigen, bedürfte es einer detaillierten Analyse, auf die in dieser Überschau Verzicht zu leisten ist. Daß wieder und wieder Echtes und Tiefes aus Pfitzners verschütteter Innerlichkeit aufsteigt, läßt seinen Zusammenbruch erst in der ganzen Schwere begreifen. Die Wiedergabe blieb — von den Solistinnen Bruhn und Kindermann abgesehen — unter dem erträglichen Mittelmaß und entriet so sehr der Initiative, daß die gesprächige Schwermut unvermerkt in Langeweile sich wandelte.

Aus der Zahl der kammermusikalischen Veranstaltungen ist ein Abend des Amar-Quartetts zu erwähnen, der das im vergangenen Winter in Frankfurt uraufgeführte Streichquartett op. 16 von Philipp Jarnach brachte. Isoliert betrachtet, scheinen die beiden sehr ausgedehnten Sätze vielerorten zu splittern und in dunkelsinniger Aphoristik zu verlaufen. Allein sie sind im Zusammenhang von Jarnachs bisheriger Entwicklung zu werten, dessen Gefahr darin liegt, daß er allzu leicht und früh zur Form finden könnte, die dann nicht seine Form wäre, sondern eine romantisch gefälschte aus anderer Zeit. Dieser Gefahr ist in dem neuen Quartett radikal begegnet, und ob auch die feste Kontur darüber entzweisprang, hat doch das Stück soviel Phantasie in Melodik, Harmonik und Klang und bei aller Auflockerung soviel Zug zur stetigen Sammlung, wie wenig Musik aus unseren Tagen. Im ersten Satz zumal ist das Sonatenproblem originär angefaßt. Man wünscht sich recht bald die Partitur und begrüßt das Quartett als Versprechen einer verantwortlichen Begabung. — Als erfreulich ist weiterhin ein Konzert des jungen Lenzewski-Quartetts zu verzeichnen. Die vier Musiker (Gustav Lenzewski, Fritz Emmel, Ottmar Gerster, Mischa Schneider) stimmen gut zusammen, von der Bratsche geht die tragende Kraft aus, der Cellist hat besondere tonliche Kultur und zupackendes Temperament, auch die Geiger halten gutes Niveau. Wenn sich das Quartett in ernster Arbeit zusammenschließt, ist es wohl berufen, den Mangel eines in Frankfurt bodenständigen Kammerensembles von künstlerischem Rang zu beheben. Das Programm bewährte gepflegten Geschmack: es enthielt Debussys Quartett, das man als letztes Denkmal gefestigter und durchwirkter Tradition mit Neid anhört, Bartóks viel zu wenig bekanntes op. 17, dies reife Werk des Durchbruchs, mit dem der Ungar in sein Zentrum stieß, endlich das neue Quartett op. 31 von Sekles, das soeben bei Schott erschien, aber wohl kaum außerhalb von Frankfurt erklungen ist. In fünf kurzen Sätzen kommt es mit allen Prätensionen entschiedener Selbstbeschränkung: das Präludium umspielt ein viertöniges Motiv in hundert lyrischen Abschattungen, ein grotesker Trauermarsch stolpert über das eigene Pathos, und wehmütig spielen die Schlußteile mit Menuett, Scherzo und Rondo. 'Sekles' ironische Artistik empfängt in engen Dimensionen das Erbe Mahlers und läßt es fruchten: im Bewußtsein ihrer Grenze ist sie tief genug.

Theodor Wiesengrund-Adorno

Die Fürsten Hovansky, Musikalisches Volksstück in fünf Aufzügen von M. P. Mussorgski *).

Mussorgsky ist mit der Komposition der „Hovantschina" fast zu Ende gekommen, und doch blieb das Werk Fragment, ungeschlossen in der Gliederung des handlungsmäßigen und musikalischen Ganzen, skizzenhaft andeutend oft im Einzelnen. Man kann darin die Willkür einer biographischen Sonderfügung erblicken, die der von drängenden Keimen berstenden Kunst Mussorgskys mit Krankheit und Tod die Reife zerschlug; allein gedenkt man des „Boris Godunow", der seine definitive Fassung gefunden hat, so wird man die Fragmenthaftigkeit der „Hovantschina" in tieferem Zusammenhang mit der Art und Lage des Autors begreifen müssen. Es ist nämlich zu fragen, ob Mussorgsky gegenüber die Forderung des in sich geschlossenen Werkes zu Recht bestehe. Jene Forderung ergibt sich, wo der Einzelne von seiner Welt in solcher Weise sich geschieden hat, daß ihre Totalität und Wirklichkeit ihm zum Problem wird; dann bloß wird die Form zum paradoxen Gebot, will abbildlich die Versöhnung vorwegnehmen; in einer geschlossen gründenden Welt jedoch mag das Gebilde des Künstlers allseitig geöffnet sein, ohne ins Wesenlose zu zerrinnen. Nun ist gewiß nicht zu sagen, daß Mussorgsky im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert in seinem goldenen Zeitalter gelebt habe, wie romantische Russophilie es etwa behauptet, und allgemein ist gegen den Begriff volksmäßiger Gebundenheit, wenn er mehr als ein kritischer Grenzbegriff sein möchte, wache Skepsis am Ort. Aber

***) Erschienen bei W. Bessel & Co. (Breitkopf & Härtel).**

der Träger von Mussorgskys Musik ist nicht der Einzelne. Unentwirrbar vieldeutig liegt Mussorgskys Situation. Sie weiß von der Sünde und Verzweiflung, ohne sie in Gesetz und Ordnung aufzuheben; sie ist nicht der Rettung sicher, sondern erfährt den Menschen als blinden Gegenstand des Gerichts, sie kennt nicht das Gefüge der Gemeinschaft und nicht die einsame Verantwortung der Person, sie ist unmittelbar zum Unbedingten, aber dessen Kraft durchherrscht nicht das Bedingte; und zu alledem kreuzt sie sich mit geistigen Tendenzen aus dem Westen, die ihre eigene Intention in krauser Ueberdeckung verhüllen und ihr dennoch ganz fremd sind. Diese Ueberdeckungen aufzuspüren, verlohnt sich: wenn Mussorgsky mit fanatischer Inbrunst um die Wahrhaftigkeit des psychologischen Ausdrucks ringt, so ist damit die alle vermittelnde Form zersprengende Verwirklichung des Unmittelbaren gemeint, also ein Wagners immanent-psychologischer Musik hart Entgegengesetztes; wenn sein Text mit schlechtem Opernpomp eine langatmige, halb unverständliche Staatsaktion entrollt, geschieht es, um die über Menschliches eifernd hinauslangende Musik würdig im Gegenständlichen zu stützen, das sie unter sich läßt, und die Politik gilt als Gleichnis des Gerichts, freilich in isolierter Stofflichkeit beharrend und bar aller Gleichnisgewalt; wenn schließlich ein Buffo-Schreiber und andere episodische Figuranten und das singende Volk selber eingesetzt werden, so soll nicht der Kontrastzwang des heroischen Opernstils sein Genügen haben, sondern die elementarische Fülle des Unteren überflutet ohne Halten die brüchigen Dämme der Form. Den Kern der Hovantschina bildet — wie auch Calvocoressi in seinem flachen Buche es bemerkt — die Musik der Sektierer; nicht in dem Sinne allerdings, daß Mussorgsky in objektivierender Distanz die Altgläubigen hätte „darstellen" wollen, sondern so vielmehr, daß er, selber der Art nach ein ganzer Sektierer, in der Wahlverwandtschaft mit einem für sich zufälligen Stoff sich zu seiner eigentlichen Musik entzündete. Dabei zeigt sich ein seltsames Symbol; Mussorgsky schrieb den Schlußchor, die Selbstverbrennung der Sektierer, nicht mehr selbst: dieser Chor konnte nicht geschrieben werden, ohne die Grenzen des Ästhetischen zu tilgen, die Opfer und Erlösung konkret nicht mehr umschließen. Rimsky-Korsakoff, dessen Instrumentation im übrigen sich erfreulich bescheidet und nur in den persischen Tänzen peinlich bemerkbar wird, hat den Schlußchor doch geschrieben und nicht mehr zuwege gebracht als ein geschmackloses Opernfinale. — Von den Sektiererszenen abgesehen, konzentriert sich die Musik in den Volkschören des ersten und vierten Aktes: das fahle Licht der Erwartung und die Wucht des Gerichts brechen hier unverstellt herein. Dazwischen liegt über große Strecken pochend verströmende Lyrik — Lyrik nicht nur in liedhafter Rundung, sondern stärker noch die fragmentarische Lyrik der aus ihrer Innerlichkeit mühsam aufsingenden Menschen.

Wenn auch ein Gebilde der angedeuteten Struktur kaum nach dem Maße von geschlossener Einheit zu bemessen ist, so schließt dieser Verzicht doch bereits eine Einschränkung des Wertes in sich. Die Kategorie des Einzelnen ist für die Kunst des Westens zu bestimmend, als daß wir uns lösen könnten in einem Werk, das diese Kategorie wesentlich nicht enthält. Die Größe Mussorgskys zugestanden, klingt stets seine Musik wie von einem anderen Planeten zu uns hinüber, fern wie ein Rätsel, dem Bewußtsein wohl zu enträtseln, doch nicht verwandt unserer ganzen Existenz. Es kommt hinzu, daß eine Musik, die so radikal auf den Augenblick gestellt ist wie die „Hovantschina", punkthaft denn auch vom Augenblick lebt, erhellt für Sekunden, aber ohne Kontinuität, grau und öd in langen Partien. Dies zu betonen wird notwendig angesichts der Versuchung, die von Mussorgsky auf die subjektivistisch verstrickte Musik unserer Tage ausgehen muß, und die ihr unmöglich zum Besseren helfen kann.

Ob die „Hovantschina" auf der Bühne zu bewältigen ist, läßt sich bezweifeln; die deutsche Uraufführung in Frankfurt jedenfalls, verdienstlich als Beginnen, langte nicht zu. Die Frankfurter Oper sucht ehrlich, die Zeit des Interregnums in leidlicher Haltung zu überdauern; indessen wirkt der Mangel autoritärer Leitung, längst fühlbar in der Zerfahrenheit des Repertoires, allmählich auch auf die Qualität der Darbietungen. Die Direktion von Wolfgang Martin war zuverlässig und geschickt (zum Teil erschreckend geschickt); die Kraft des Durchschlags blieb ihr versagt. Die solistischen Leistungen hafteten in mattem Durchschnitt; nur Frau Spiegel, als Sektiererin Marfa die tragende Gestalt des Werkes, gab mit der dunklen Wärme ihres Alt lebendige Musik her. — Die Bühnenbilder von Ludwig Sievert bewährten sich wie stets.

Theodor Wiesengrund-Adorno

Hamburg

Die Philharmonischen Konzerte brachten nur im XIV. unter Eugen Papst noch bemerkenswerte Neuheiten: Pfitzners Klavierkonzert, mit prachtvollen Mittelsätzen, von Walter Rehberg ausgezeichnet gespielt, und Respighis sinfonische Dichtung „Fontane di Roma". Interessanter als in seinen bisher hier bekannt gewordenen Werken erscheint der Italiener hier als Orchestermaler, in knapper Form Stimmungsbilder von lebendigem Reiz hinwerfend. Das XV. Konzert gestaltete sich als Richard Strauß-Feier, bei der man besonders für Wahl und Wiedergabe der Suite zum „Bürger als Edelmann" zu danken hat als dem bisher leider noch seltenst zu Gehör kommenden Werk des Meisters. Irene Eden (eine neue Ivogün, darf man sagen) mit der Zerbinetta-Arie war hier ein geradezu außerordentliches Ereignis. — Als umfassende Strauß-Feier verteilte Papst fast sämtliche sinfonischen Dichtungen des Gefeierten auf 6 Abende der Volkstümlichen Sinfonie-Konzerte; was er außerdem daneben berücksichtigte, war so interessant und vielseitig, daß nur eine

flüchtige Streife möglich ist. Lebensvoll und musiksprühend vor allem in einem Faschingsprogramm die Aneinanderreihung von Leo Weiners Humoreske „Fasching", Goldmarks, des zu unrecht so ganz Vergessenen, Scherzo und Svendsens sinfonische Dichtung Karneval. Siegfried Scheffler konnte zwei eigene „Symphonische Stücke" vorführen; wenn er auch im Adagio herzlich wenig zu sagen weiß, so doch im Scherzo capriccioso um so mehr, ja hier blickt vielleicht schon Eigenes hervor. Paul Hindemiths Nusch-Nuschi-Tänze waren interessant auch in der Form, die sich streng an einen musikalischen Gedanken hält, der sich dabei als außerordentlich wandlungsfähig erweist. Eine sehr angenehme Überraschung war Mac Dowells II. Klavierkonzert, das den Amerikaner bei den ganz offenbaren Beziehungen zur europäischen Musik doch in der Umwertung heimatlicher Einflüsse so bedeutend zeigt, daß alles, was Europäer je als amerikanisch orientierte Musik verausgabten, dagegen verblaßt. Harold Henry erspielte sich und dem von wahrhaft musikalischen Gedanken und weitgespannten Melodienbögen getragenen Werk einen ausgezeichneten Erfolg. Erstmalig hörten wir dann Strauß' Tanzsuite nach Couperin, wertvoll durch den Reiz der Straußschen Orchestersprache, die sich hier in der durch die alten Musikformen auferlegten Beschränkung gewissermaßen in Duodezausgabe zeigt. Mayerhoffs prächtiges sinfonisches Chorstück „Gesang der Toten" verdient einen besonderen Hinweis. Dann gab es manches Neue von Liedern in diesen Konzerten; Robert Müller-Hartmann ist bereits vorteilhaft bekannt, doch sei seine prächtige kleine Ouvertüre zu Leonce und Lena bei dieser Gelegenheit besonders hervorgehoben. In seiner Gesellschaft erschien H. von Manikowski mit 7 Gesängen nach chinesischen Dichtungen, die sich alle mit einer Ausnahme in einem allzu gleichmäßig melancholischen Stimmungskreis bewegen, von dem man eigentlich nicht annehmen sollte, daß er das ganze Gefühlsleben der Chinesen, auch musikalisch, ausmacht. Liederzyklen, chinesisch und nicht chinesisch, scheinen übrigens immer mehr in Mode zu kommen; vier Orchesterlieder auf Nietzsche-Texte von Karl Bleyle erklangen erstmalig, ebenso Othemar Schoecks Liederfolge „Elegie". Nebenbei brachte auch Lula Mysz-Gmeiner an einem ihrer Liederabende die von Eduard Behm komponierten Liebeslieder Ricarda Huchs zur Uraufführung, Dichtungen von jener Art, die durch die Musik eigentlich gar nichts mehr gewinnen können; die Musik verzehrt sich in atonalem Bemühen, ihnen einen Teppich des Klanges, was nicht zugleich immer Wohlklang bedeutet, zu unterbreiten; ein Aufschwung gelang hier aber eigentlich nur einmal, im zweiten Stück der Folge. Maria Olzewska brachte den Liederkreis Agnes Miegels von Georg Vollertun, aber auch hier sucht man nach dem, was man eigentlich unter der Bezeichnung Lied versteht, vergebens; es zeigt sich heute fast überall, wie sehr man den einfachen Begriff Lied den großen sinfonischen Gedanken und Formen einzuordnen sich bemüht. Edith Weiß-Mann brachte an einem ihrer zeitgenössischen Abende mit der ebenso jungen wie befangenen Sängerin Gertrud Full aus München in zwei Liedfolgen (dazwischen stand eine Violinsonate op. 1 von Günther Ramin) von Arnim Knab einige Ur- sowie Erstaufführungen nach Mombertschen Texten. Die Bezeichnung „Kosmos" setzt etwas Gewaltiges, gewissermaßen Allumfassendes voraus, das sich bei Knab in eine wuchtige, fast polyphone und selbständige Klavierbegleitung umsetzt. Es ist übrigens das Wesen des modernen Liedes, daß sich die Singstimme der Begleitung unterordnen muß, während früher das Umgekehrte der Fall war; man sollte für diese sich neu entwickelnde Kunstform eigentlich auch eine neue, weniger irreführende Bezeichnung erfinden.

Gustav Brechers allwinterliche Konzerte, die eben mit dem fünften zum Abschluß gelangten, und die in der Wertschätzung seitens des Publikums und ihrer künstlerischen Bedeutung den Philharmonischen ungefähr gleichstehen, gehen in der Vortragswahl jedoch zumeist konservativ gerichtete, gangbare und bewährte Wege. Schönbergs Kammersinfonie zu bringen blieb Absicht, die nicht erfüllt werden konnte; so war, abgesehen von Strauß' Zarathustra, eigentlich „Hektors Bestattung" von Botho Sigwart das einzig Zeitgenössische. Den außergewöhnlichen Erfolg dieses Werkes wird man vorzugsweise Ludwig Wüllner zuschreiben müssen.

Sehr viel Erfolg konnte sich Rudolf Schulz-Dornburg hier sichern, der einige Konzerte des Bayreuther Bundes leitete; man wird zwar nicht mit jeder seiner Auslegungen zufrieden sein, wie etwa bei Brahms' IV. Sinfonie, erkennt aber gern die eigenen Wege, die er mit kühnem Schwung zu gehen sucht. Er brachte Max Buttings Trauermusik und Scriabins Ekstase. Scriabins Richtung gehört zu den extremsten, zu denen sich aber gerade diese Ekstase als eine Art angenehmer Rückfall in weniger exklusivradikale Kreise zu verhalten scheint. Es sei noch erwähnt, daß Herr F. C. Adler seine Bruckner-Bekenntnisse hier eifrig fortsetzt; diesmal brachte er außerdem Berlioz' selten gewordene Harold-Sinfonie. Das Akademische Orchester scheint in Ewald Lengstorf einen tatkräftigeren und bedeutenderen Führer gefunden zu haben, als es bisher besaß; die letzte Aufführung stand bei einem allerdings nicht sehr anspruchsvollen Programm, in dem Strauß' Guntram-Vorspiel und Wagners von Hildegard Bieber gesungene Orchesterlieder das Wesentliche ausmachten, auf einer bereits recht ansprechenden Höhe. Vom Schluß der Saison, Kammermusik und Oper das nächste Mal.

Bertha Witt

Karlsbad

Das Kurorchester brachte unter der Leitung des Generalmusikdirektors Robert Manzer im verflossenen Winter sämtliche Sinfonien und das Te Deum Anton Bruckners zur Aufführung.

Klagenfurt

Die junge Gräfin, heitere Oper von F. L. Gaßmann erlebte in einer Neubearbeitung von Dr. Ludwig Karl Mayer im Stadttheater zu Klagenfurt (Kärnten) am 18. März eine erfolgreiche Wiederbelebung. Nach einem Lustspiele Goldonis von Coltellini zu einer dreiaktigen opera buffa verarbeitet, wurde „La contessina" als Festoper vom Wiener Hofmusiker und späteren Hofkapellmeister Florian Leop. Gaßmann komponiert und anläßlich der Zusammenkunft Friedrich des Großen und Josef II. im Jahre 1770 zu Mährisch-Neustadt zum ersten Male aufgeführt. In einer deutschen Übersetzung von Adam Hiller ging „Die junge Gräfin" über viele Bühnen, verschwand aber nach einiger Zeit und ihre Partitur fand 1914 durch den Wiener Musikgelehrten Dr. Robert Haas in den „Denkmälern der Tonkunst" einen Neudruck. Auf Grund dieser Partitur hat nun Dr. Mayer den Versuch gemacht, die schon über hundertfünfzig Jahre alte Oper für unsere moderne Bühne wiederzugewinnen. Die Aufführung bewies, daß der Versuch die Mühe lohnte. Die Zuhörer unterhielten sich vortrefflich bei der harmlos lustigen Handlung, die auf zwei Akte geschickt zusammengedrängt, frisch dahinfließt und wirksame Rollen auf die Szene stellt. Dr. Mayer hat den Hillerschen Text der Gesänge beibehalten und nur das gesprochene Wort, ohne das Original zu verletzen, glücklich erneut. Und Gaßmanns Musik atmet den Geist jener glücklichen Blütezeit der Opera buffa, aus der Mozarts unsterblicher Figaro hervorgegangen ist. In ihrer leichten und durchsichtigen Instrumentation, bei der die Streicher in geistreich-witzigem Themenspiel im prächtigsten Lustspielton das große Wort führen, ist die Partitur reich an melodischen Feinheiten und nützt alle dankbaren Gelegenheiten zu wirkungsvollen Arien, feinen Duetten und hübschen Ensembles prächtig aus, um auch in der köstlichen Verkleidungsszene wirksamste Helferin des Dichters zu sein. Die junge Gräfin, die einst Friedrich den Großen mit ihren Reizen entzückt, vermag gewiß in ihrer durch Dr. Mayer verjüngten Gestalt, neue Liebhaber zu gewinnen. Ob ihre Reize aber stark genug sein werden, um auch das große Publikum zu gewinnen, das in brünstiger Liebe der Kurtisane Operette nachläuft, wer weiß es? Vielleicht ist sie zu anständig dazu. Aber die lustige Geschichte von der Mesalliance der schönen Tochter des schlecht fundierten Grafen Baccellone mit dem reichen Kaufmannssohn birgt in der famosen Figur eines schlauen Dieners eine dankbare Tenorbufforolle, deren köstliche Verkleidungskomik der reizenden „contessina" Heirat und Erfolg vermittelte. Übrigens ist in der wiedererstandenen „jungen Gräfin" ein neues musikalisches Lustspiel für den Spielplan jeder Kammeroper gewonnen worden. Unser Stadttheater, das Dr. Mayers Neubearbeitung zum ersten Male gebracht hat, ließ ihr eine würdige Aufführung zuteil werden. Unter Kapellmeister Hans Roesserts Leitung — die zweite Wiedergabe dirigierte Dr. Mayer selbst — haben Orchester und Darsteller sehr Anerkennenswertes geleistet, um dem reizenden Werke einen schönen Erfolg zu erringen. Mit den Mitwirkenden mußte Dr. Mayer wiederholt vor der Rampe erscheinen.

Dr. Heinrich Cardona, Klagenfurt

Linz a. D.

Aus Anlaß des Domweihfestes fand Ende April am Landestheater eine Aufführung des marianischen Liebfrauenspiels von Heinrich Kaspar Schmid, des Direktors des Badischen Konservatoriums, unter der Leitung des Komponisten statt. Der ausgezeichnete Pädagoge und Künstler dringt auch als Komponist immer mehr durch.

Mainz

Das Mainzer Stadttheater unter Hans Islaubs Intendanz war auf dem Gebiet der Oper abwechselungsvoll. Mozart, Beethoven („Fidelio"), Wagner, R. Strauß, Lortzing, Verdi, Bizet, Gounod wurden mit einheimischen Künstlern, denen sich manchmal namhafte Gäste zugesellten, gegeben. Operetten und Tanzgastspiele ergänzten den Spielplan, der unter den Erstaufführungen auch Thuilles „Lobetanz" erfolgreich herausbrachte.

Die von Generalmusikdirektor Albert Gorter und Direktor Hans Rosbaud geleiteten Sinfoniekonzerte brachten: Beethovens Neunte, Tschaikowskys „Manfred", Liszts „Faustsinfonie", Franz Schmidts „2. Sinfonie in Es-Dur", Mahlers „Lied von der Erde", Mendelssohns „Hebriden", R. Strauß' „Don Quichotte" in guter Vorbereitung zur Aufführung.

Die Mainzer Liedertafel, die neben Lieder- und Kammermusikabenden von größeren Chorwerken Haydns „Jahreszeiten" herausgebracht hatte, ließ als erste Aufführung nach der Kölner Uraufführung Otto Klemperers „Messe in C (Missa sacra)" folgen. Obgleich der Komponist der neuen Richtung angehört, wußte er den traditionellen Text in eine musikalische Form zu kleiden, die weihevollen Charakter trägt. Kapellmeister Otto Naumann hatte das Werk und den „Psalm 42 (Judica me)" einem so starken Erfolg entgegengeführt, daß eine Wiederholung am gleichen Abend folgen konnte.

Eine „Gesellschaft für Neue Musik", von Interessenten dieser Richtung für Mainz und Wiesbaden ins Leben gerufen, trat mit Ernst Kreneks „Sinfonischer Musik" und Paul Hindemiths „Die junge Magd" vor die Öffentlichkeit. Trotz starker Agitation, die sich hinter den Kulissen von eifrigen Parteigängern so weit erstreckte, daß sie Referenten, bei denen man eine „liebevolle Einstellung der Ohren" bezweifelte, kaltzustellen wußte, kam es nur zu einem unter Windungen und Drehungen künstlich konstruierten „Erfolg". Jak. Lippmann

Meiningen

Die Konzertsaison 1923/24 der Meininger Landeskapelle (ehemal. Hofkapelle) ist zu Ende. Sie bot viel des Schönen, Erhabenen, aber auch des Neuen, Interessanten, und Herr Kapellmeister Peter Schmitz kann mit Stolz und ehrlicher Genugtuung auf diese Periode seines Schaffens zurückblicken.

Der aufrichtige Dank der Meininger sei ihm der schönste Lohn. Nicht zu verkennen ist eine starke Betonung der älteren Meister, ohne aber dabei die neuzeitlichen Schöpfungen außer acht zu lassen. Und das scheint mir unter den heutigen Verhältnissen der gesundeste und heilsamste Kurs. In den Vordergrund war Brahms gerückt, dem zum ehrenden Gedächtnis auch die Spielzeit in einem Brahmsfest ihren Ausklang fand. Außerdem wurden berücksichtigt: Beethoven (V. Sinfonie und einige Kammermusikwerke), Bruckner (1. Sinfonie), Tschaikowsky (Sinfonie pathétique Nr. 6), Mahler (die abendfüllende III. Sinfonie mit bedeutend verstärktem Orchester), Reger (Romantische Suite) u. a. Als Neuheiten hörten wir G. Schumann: Liebesfrühling, Botho Sigwart: Hektors Bestattung, die Cellosonate von Boellmann und eine Uraufführung für Deutschland des nordischen Komponisten Rudolph Bergh: Tragische Sinfonie, die von der Kritik nicht allzugünstig aufgenommen wurde. An größeren Chouraufführungen war die Saison verhältnismäßig arm. Außer Pfitzners: „Von deutscher Seele" und der „Nänie" von Brahms, die vom „Singverein" dargeboten wurden, brachte der „Schülerinnenchor der Herzogin Charlotte-Schule" mit dem Männergesangverein „Liedertafel" und der Landeskapelle unter Leitung des Musikoberlehrers Ottomar Güntzel das 4teilige Oratorium „Jesus Nazarenus" von B. Leipold und ein Frühlingskonzert mit Schuberts „Deutsche Tänze" heraus. Die alljährlich mit auswärtigen Kräften bewerkstelligten „Opernfestspiele" hatten erheblich unter den wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu leiden. Trotzdem konnte ermöglicht werden, „Cavalleria rusticana", „Der Bajazzo", „Salome" und „Der fliegende Holländer" unter durchweg erstklassiger Besetzung zur Aufführung zu bringen. Die Kammermusik-Veranstaltungen standen infolge unglücklicher Besetzung des Konzertmeisterpostens nicht auf der Höhe der Vorjahre. Vorzügliches leisteten dagegen die Konzertsolisten: Bram Eldering-Köln, Violinkonzert von Brahms Op. 77, Gustav Classen-Köln, Klavierkonzert B-Dur von Brahms, Kammervirtuos Hermann Wiebel-Meiningen, Klarinettenkonzert A-Dur von Mozart und Konzertmeister Fritz Wüstemann-Meiningen, Violinkonzert Es-Dur Nr. 6 von Mozart. Einen machtvollen und glänzenden Ausklang fand die Konzertsaison in dem Brahmsfest am 13. und 14. April. Für 2 Tage waren 3 Veranstaltungen vorgesehen: am 13. April eine Morgenfeier (Kammermusik), abends ein Orchesterkonzert; den 14. April Orchester- und Chorkonzert. Die Programme für alle Veranstaltungen waren mit großem Verständnis und feinem Empfinden zusammengestellt und machten ihrem Urheber alle Ehre, die Ausführungen derselben standen ausnahmslos auf einer Höhe, die berechtigte Hoffnungen aufkeimen lassen, daß der Ruhm der „Meininger" unter der Leitung des Kapellmeisters Peter Schmitz neu erstehen wird. Im Mittelpunkt des Interesses stand das Gürzenich-Quartett aus Köln mit Bram Eldering an der Spitze, den mit Meiningen so manches aus früherer Zeit eng verbindet. Die Aufnahme des nunmehr 65jährigen „Ehrenkonzertmeisters der Meininger Hofkapelle" war dementsprechend. Tosende, nicht endenwollende Beifallsstürme begrüßten und dankten ihm für seine ausgereifte Kunst. Daß dieses Quartett unter Führung eines solchen Meisters höchste Vollendung des Quartettstils überhaupt darstellt, bedarf keiner weiteren Erörterung. Es spielte 2 Streichquartette: C-Moll Op. 51 Nr. 1 und B-Dur Op. 67 und das Klarinettenquintett H-Moll, Op. 115, mit Herrn Kammervirtuos H. Wiebel, der als Nachfolger Rich. Mühlfelds seinen Platz wacker behauptete. Die Orchesterkonzerte brachten die „Variationen über ein Thema von Jos. Haydn", Op. 56 a, die Bratschenserenade Op. 16, das Violinkonzert Op. 77, die „Nänie" Op. 82, und die 2. und 4. Sinfonie in überaus lehrreicher und feinsinniger Anordnung. Herr Kapellmeister Peter Schmitz, der als 29jähriger die „Vierte" mit Schwung und reifem Verständnis auswendig dirigierte, erzielte starken Eindruck und erntete reichen, herzlichen Beifall. So bedeutet das Brahmsfest 1924 wieder einen Markstein in der Musikgeschichte Meiningens und erinnert an vergangene große Zeiten. Möchte Peter Schmitz unserer Kapelle noch recht lange als Leiter und Führer erhalten bleiben! O. Güntzel

Nürnberg

Mit geistlichen Abendmusiken in der St. Sebalduskirche wird Organist Karl Böhm im Frühjahr beginnen. Dieselben sollen nicht nur die schönsten Tonschöpfungen der deutschen Orgelliteratur, sondern auch mit Hinzuziehung von hiesigen und auswärtigen Solo- und Chorkräften Instrumental- und Gesangswerke darbieten, die in einem musikgeschichtlichen Zusammenhang mit den betreffenden Orgelwerken stehen. Zwischen Abenden, die nur einem Komponisten gewidmet sind, werden historische Konzerte eingegliedert, welche die Entwicklung der Orgelmusik von ihren ersten Anfängen bis zur Neuzeit aufzeigen. Daß hierbei im Laufe der Zeit sämtliche Orgelwerke J. S. Bachs zu Gehör kommen, wird von allen Bachfreunden wohl begrüßt werden. Außerdem finden in den Monaten Mai, Juni, Juli und September an jedem Sonntag nach dem Hauptgottesdienst (bis ½12 Uhr) Orgelkonzerte statt, die zu einer ständigen Einrichtung in der St. Sebalduskirche werden sollen.

St. Pölten

Der Gesang- und Musik-Verein brachte anläßlich seines 65jährigen Bestehens am 4. Mai Händels Oratorium „Der Messias" erstmalig in St. Pölten zur Aufführung. Die Leitung hatte Musikdirektor Paul Stolz.

Rostock

Der Teufelssteg

Oper in drei Akten von Carl Bleyle. Uraufführung im Rostocker Stadttheater.

Das Rostocker Stadttheater hatte sich bereits im Oktober vorigen Jahres im Rahmen einer besonderen Veranstaltung für Karl Bleyles Kompositionen eingesetzt und

seine Oper „Der Hochzeiter" sowie Lieder und sinfonische Werke herausgebracht. Jetzt unternahm es die Uraufführung seiner Oper „Der Teufelssteg", deren Entstehung zeitlich vor den „Hochzeiter" fällt. Bleyle hat das Buch wiederum selbst geschrieben. Aber in diesem Buche liegt die Hauptschwäche des Werkes. Es handelt sich um ein Liebespaar, dem es glückt, sich in den Bergen über den gefahrvollen Teufelssteg vor der Verfolgung der Inquisition über die Grenze zu flüchten. Auch der kurz angedeutete Widerstand des Mädchens gegen den lüsternen Denunzianten bringt keine inneren Kämpfe, so daß sich die ganze Handlung in äußeren Vorgängen abspielt, ohne seelische Entwicklung der Charaktere. Diese Lücke macht sich um so peinlicher bemerkbar, als man sich für einen „Helden", dessen Tat nichts weiter ist als eine Flucht, nicht recht erwärmen kann. Eine letzten Endes siegreiche Idee, die über dieses einmalige Geschehen hinausreicht, tritt nirgends auf. — Die Schwäche des Buches (und seine Stärke, die in einer klar und bühnensicher gebauten Handlung liegt) prägt sich auch der Musik auf. Ohne Breiten geht es nicht ab, da der dünne Stoff für die drei Akte nur mühsam ausreicht. Andererseits: dramatischer Antrieb ist der Musik stellenweise durchaus eigen; sie ergibt sich mit derselben Ausdrucksfähigkeit lyrischen Stimmungen. Vor allem scheint mir Bleyle dort glücklich zuzugreifen, wo er in ungezwungener frischer Volkstümlichkeit sozusagen sich selbst wiederfindet. Seine ganze Veranlagung drängt ihn vermutlich mehr zum Singspiel oder zur komischen Oper, wo ihm auch sein ernstes Rüstzeug, wie der „Hochzeiter" bewies, wohl zustatten kommt. Stimmführung, Harmonisierung und Instrumentation verraten Erfindung und Können. Die Musik wächst immer mehr dem letzten Akte zu, der eine prägnante Tonsprache und wärmende Innerlichkeit erreicht. Wenn Bleyle ein brauchbares Textbuch hätte und in Stoff und Ausdruck seinen Stil klar erkennen würde, könnte er auf der Bühne durchaus wirksam sein. „Der Hochzeiter" ist wohl, wenn man ihn gegen den „Teufelssteg" hält, ein Zeichen dafür, daß Bleyle sein Ziel erkannt hat.

Fritz Specht

Zeitz

Die Sing-Akademie führte am 29. April unter der Leitung von Kurt Barth die „Missa solemnis" von Beethoven auf.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Wartburgtage des Vereins Freunde der Wartburg in Eisenach fanden vom 9.—12. Mai statt. Zum Programm gehörte auch das fünfte, bis dahin in Eisenach abgehaltene Bachfest (10.—12. Mai), auf dem Motetten durch den Leipziger Thomanerchor, ein Orchesterkonzert der Meininger Theaterkapelle unter Peter Schmitz und mit Philippi-Basel (Alt) und Werle-Köln (Trompete) als Solisten im Bankettsaal der Wartburg und schließlich ein Kammermusiktriokonzert mit Prof. Berber-München (Violine), Günther Ramin-Leipzig (Klavier) und Maxim. Schwedler-Leipzig (Flöte) geboten wurden.

Das 93. Niederrheinische Musikfest wird vom 28.—30. Juni in Aachen stattfinden. Der erste Tag wird Werke jüngerer lebender Komponisten, der zweite Werke von Richard Strauß und der dritte solche von Bruckner bringen. Festdirigent ist Peter Raabe.

Carl Reinecke-Feier in Leipzig. Anläßlich des 100. Geburtstages Carl Reineckes (23. Juni 1924) veranstaltet ein zu diesem Zwecke zusammengetretenes Komité zwei Konzerte mit Kompositionen des Meisters: am Freitag, den 20. Juni im Saale des Konservatoriums werden Kammermusik- und Solovorträge zu Gehör gebracht (C-Moll-Klaviertrio, Flöten-Sonate „Undine", Gesang, Vortrag auf zwei Klavieren), und am Sonntag den 22. Juni findet das eigentliche Festkonzert vormittags im Gewandhause statt, dessen Leitung Max Fiedler (Essen), ein früherer Schüler Reineckes, übernommen hat, da Wilhelm Furtwängler, der ständige Gewandhausdirigent, im Auslande weilen wird: Programm: Ouvertüre zur Oper „König Manfred", C-Dur-Klavierkonzert (Fritz v. Bose), Vorspiel zum 5. Akt der genannten Oper, Sinfonie Nr. 2, C-Moll („Hakon Jarl").

Im Anschluß an diese Konzerte wird ungefähr eine Woche später auch der Universitätssängerverein zu St. Pauli (Leitung Prof. Fr. Brandes) sein diesjähriges Sommerkonzert dem Andenken Reineckes widmen.

Eine dreitägige Richard Straußfeier unter Leitung des Generalmusikdirektors Julius Prüwer veranstaltet das Deutsche Nationaltheater in Weimar.

Einen Richard Strauß-Zyklus, der sämtliche sinfonische Werke des Meisters umfaßt, veranstaltet Eugen Papst mit dem Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde.

Das dritte offizielle Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft, das unter Leitung von Fritz Busch in Dresden stattfinden wird, muß aus technischen Gründen auf November verschoben werden.

Eine Kirchenmusikwoche in Köln, die vom 11.—14. Juni stattfindet, wird die 3. Rheinische Literatur und Buchwoche einleiten. Den Inhalt bilden Vorträge von Universitäts-Professor Dr. Peter Wagner-Freiburg (Schweiz) über den Gregorianischen Choral, Akademie-Professor Dr. Hermann Müller-Paderborn über die klassische Polyphonie, Pfarrer Dr. Kurten über moderne Kirchenmusik und Musikdirektor E. J. Müller über das deutsche Kirchenlied. In der Großen Halle der Ausstellungsgebäude wird deren neue Orgel vorgeführt. Der Domchor singt, teils im Dom, teils in der Großen Halle, Messen von Palestrina, Bruckner und Nekes, der Aachener Lehrergesangverein bringt die neue Messe „Media vita" von Knoubben zur Erstaufführung und der Kölner Volkschor singt das moderne Oratorium „Der Berg des heiligen Feuers" von Dr. Rudolf Bergh. Pontifikalämter des Kar-

dinals sowie des Weihbischofs im Dom rahmen die Veranstaltungen ein, in deren Mittelpunkt eine Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins steht.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Außer in Bayern und in Thüringen ist auch in Preußen ein für die Musikpflege an höheren Schulen bedeutungsvoller Erlaß des Kultusministers herausgekommen.

VON GESELLSCHAFTEN UND VEREINEN

Eine Philharmonische Gesellschaft der Wartburgstadt Eisenach wurde am 25. März in Eisenach unter dem Protektorat des Oberbürgermeisters Dr. Janson gegründet zum Zwecke der Unterstützung der Sinfonie-, Kammer- und Chorkonzerte des städtischen Orchesters.

MUSIK IM AUSLAND

Beethovens Missa solemnis kam unter der Leitung von Molinari im Augusteum in Rom mit großem Erfolg zur Erstaufführung in Italien, also gerade nach 100 Jahren.

In der Covent Garden-Oper in London fand am 5. Mai ein Gastspiel einer deutschösterreichischen Operntruppe unter der musikalischen Leitung von Bruno Walter und Karl Oskar Alwin und der szenischen Leitung von Charles Moor (Bremen) mit Werken von Rich. Wagner und Richard Strauß statt.

Kapellmeister Eduard Strubel in Cincinnati, Bruder des Würzburger Domkapellmeisters, hat für eine Komposition zum 35. Nationalsängerfest des Nordamerikanischen Sängerbundes in Chikago den ersten Preis erhalten.

Siegfried Wagner wurde als Gastdirigent in Amerika bei seinen dortigen Konzerten sehr gefeiert. In der Neuyorker Staatszeitung erschien im übrigen auch ein bedeutungsvoller Werbeaufsatz für die Bayreuther Sache betitelt: „Ein offenes Wort über Bayreuth".

Anläßlich der Olympischen Spiele in Paris wird die Wiener Singakademie die „Missa solemnis" von Beethoven und die „Schöpfung" von Haydn unter der Leitung von Paul Klenau zur Aufführung bringen. — Das Amsterdamer Konzertgebouw, dirigiert von Willem Mengelberg, wird dort die Matthäuspassion von Bach, die Neunte Sinfonie von Beethoven und das Requiem von Gabriel Fauré aufführen und die Wiener Staatsoper wird in der Zeit vom 28. Mai bis 2. Juni im Théâtre des Champs Elysées sechs Mozartvorstellungen veranstalten, und zwar je zweimal „Don Juan", „Figaros Hochzeit" und „Die Entführung aus dem Serail".

Wie wir schon im letzten Heft berichteten, findet bei dieser Gelegenheit auch ein Mozartfest statt, bei dem „Don Juan", „Figaros Hochzeit" und „Cosi fan tutte" unter der Leitung von W. Straram in italienischer Sprache durch französische und auswärtige Künstler zur Aufführung gelangen.

Londoner Internationale Opern-Saison

Das sogenannte Opern-Syndicate hat einen tüchtigen Anlauf genommen.

Neun Jahre sind ins Land gegangen ohne internationale Opern-Saison. Der mächtige Zauber, den die alljährlich im Frühjahre wiederkehrende Opernstagione auf das ganze große London ausübte, der gerechte Stolz, dessen sich Operngemüter bemächtigte, wenn es hieß, sich wieder in Covent-Garden versammeln zu können — diese auserlesene, ja einzige Operngabe war im Sommer 1914 vollauf verklungen.

Die seither wiedergekehrten Opern-Surrogate haben das nicht zu ersetzen vermocht, woran sich Opernfreunde alljährlich zu ergötzen schienen.

Jetzt endlich werden die Pforten von Covent-Garden geöffnet sein, um vor allen der deutschen Großen Oper den ihr gebührenden Platz einzuräumen. Der Ring dient als Eröffnung und nach Tristan folgt der zweite Ring-Zyklus, unter Bruno Walter. Richard Strauß wird alsdann das große Wort führen, unter der erprobten Leitung des Wiener Dirigenten Karl Oskar Alwin.

Die Namensliste der deutschen Sänger und Sängerinnen ist folgende: Die Damen Selma Kurz (Wien), Lehmann (Wien), Kappel (Berlin), Leider (Berlin), Ljunberg (Stockholm), Jung (Dresden), Färber-Strasser und Elisabeth Schumann (Wien). Die Herren: Urlus (Berlin), Schorr (Berlin), Dr. Schipper (Wien), Melchior (Kopenhagen)), Reinfeld (München), Gallos (Wien), Clemens (Wien), Breuer (Wien), Nicola Zec (Wien), Carl Renner (Wien), Paul Bender (München), Habich (Stuttgart), Richard Mayr (Wien), Markhoff (Wien), Walter Kirchhoff (Berlin), Wissiak (Hamburg), Fischer-Niemann (Wien).

S. K. K.

PERSÖNLICHES

Julius Stockhausen-Biographie. Die Historische Kommission der Stadt Frankfurt a. M. beabsichtigt, zum 100. Geburtstage des Sängers und Gesangspädagogen Julius Stockhausen sein Lebensbild herauszugeben und im Verlag Englert & Schlosser zu Frankfurt a. M. erscheinen zu lassen. Wer im Besitz von Briefen Stockhausens oder von Programmen und Erinnerungen ist, die sich auf ihn beziehen, wird gebeten, sie leihweise an Frau Julia Wirth-Stockhausen, Frankfurt a. M.-Süd 10, Paul Ehrlichstraße 50, zur Einsicht zu überlassen. Postgeldauslagen werden gern erstattet.

Karl Zuschneid feiert am 29. Mai seinen 70. Geburtstag, zu dem auch unsere Zeitschrift ihre Glückwünsche entbietet. Ein so vielseitiger Musiker Zuschneid auch ist — er war in früheren Jahren Dirigent in verschiedenen Stellungen, vor allem aber dann auch Direktor der Hochschule für Musik in Mannheim — und er sich auch in zahlreichen Werken als Vokalkomponist betätigte, sein Hauptgebiet ist die Klavierpädagogik gewor-

den. Hier gilt er — vornehmlich durch seine Klavierschulen, instruktiven Klavierstücke sowie Ausgaben von Klavierwerken — als einer der anerkanntesten Fachleute.

Fritz Busch dirigiert Anfang Mai ein Sonderkonzert des Scala-Orchesters in Mailand, dessen ständiger Dirigent Arturo Toscanini ist; als Solist wird Adolf Busch mitwirken.

Dr. Karl Besl, Kapellmeister an der Berliner Staatsoper, ist am 30. April an den Folgen einer Venenentzündung gestorben.

Kapellmeister Paul Breisach vom Nationaltheater in Mannheim ist an das Deutsche Opernhaus in Berlin verpflichtet worden.

Kammersänger Adolf Lieban ist plötzlich im Alter von 56 Jahren in Berlin am Herzschlag verstorben. Lieban war ein geradezu genialer Charakterdarsteller.

Paul Weißleder, Oberregisseur der Leipziger Oper, ist an die Wiener Volksoper verpflichtet worden.

Felix Weingartner hat seine Stellung als Direktor der Volksoper niedergelegt. Als Nachfolger wird Dr. Fritz Stiedry, der frühere Kapellmeister der Berliner Staatsoper, gemeinsam mit Markowski die Direktion übernehmen.

Rudolf Schulz-Dornburg, städt. Kapellmeister in Bochum, wurde vom Bochumer Magistrat zum Generalmusikdirektor ernannt.

Leo Blech hat seinen Vertrag mit der Deutschen Opernhaus-Betriebs-A.-G. gemäß § 626 des BGB. mit sofortiger Wirksamkeit gekündigt, nachdem drei von ihm nacheinander eingereichte Entlassungsgesuche nicht die Genehmigung des Aufsichtsrats der genannten Gesellschaft gefunden hatten.

Clemens von Franckenstein ist als Nachfolger des verstorbenen Zeiß wieder zum Leiter der bayrischen Staatstheater ernannt worden. „Dich, teure Halle, grüß' ich wieder."

Prof. Dr. h. c. Karl Eitz, der Erfinder einer Tonwortmethode, ist im Alter von 76 Jahren in Eisleben gestorben. Mit ihm ist ein Mann dahingeschieden, der noch weit stärker, als es bis dahin der Fall ist, für den elementaren Schulgesangunterricht in Deutschland seine grundsätzliche Bedeutung haben wird. Viel ist für und vor allem gegen die Eitzsche Tonwortmethode geschrieben worden, die preußische Regierung hatte sie sogar schon einmal verboten, sie totzukriegen war aber unmöglich. Eitz war ein prächtiger Mann; mit unermüdlichem Eifer hat er sich vom einfachen Volksschullehrer heraufgearbeitet und gerade im akustisch-mathematischen Wissen sich auf die Höhe der Wissenschaft heraufgearbeitet. Daß er nicht nur mit dem Professortitel ausgezeichnet wurde, sondern auch den Ehrendoktor erhielt, verdient in einem solchen Fall hervorgehoben zu werden.

Hans Schulz-Dornburg, Operndramaturg in Hannover, wurde als Opernregisseur nach Gera verpflichtet.

Musikschriftsteller Georg Seybel in Wien hat in einem Anfall nervöser Überreizung Selbstmord verübt.

Dr. Helmuth Tierfelder wird in diesem Sommer das bedeutend verstärkte Kurorchester in Friedrichroda leiten.

Irene Eden, das neue Mitglied der Berliner Staatsoper, hatte in Amsterdam und Hamburg unter Muck einen großen Erfolg. Wie wir hören, ist die Künstlerin auch eingeladen, bei den Osterfestspielen in London mitzuwirken.

Else Pfeiffer-Siegel hatte in einem Konzert in Zwickau mit den Kinderliedern von Paul Kurze großen Erfolg.

Adolf Wallnöfer, einst ein bekannter Wagnersänger (er sang den ersten Siegfried in Italien unter Neumann, den ersten Tristan in Prag) sowie Komponist von ansprechenden Liedern, auch von Kammermusik, Oratorien usw., beging am 26. April in voller Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag.

Der Musikverleger Franz Ries in Berlin, der, ehe ihn ein Handleiden zwang, den Künstlerberuf aufzugeben, als Geiger und als Bratschist in dem Quartett von Henri Vieuxtemps einen klangvollen Namen hatte, legte die Leitung seines Geschäftshauses in die Hände seines Sohnes Dr. Robert Ries. Dem Beethovenhaus in Bonn machte er Beethovens Bratsche, die aus der Zeit stammt, in der Beethoven als Bratschist der Kurfürstl. Hofkapelle bei seinem Lehrer Franz Ries, dem Großvater des Stifters, spielte, zum Geschenk.

Sir John Frederick Bridge, langjähriger erster Organist der Westminsterabtei und seit 1902 King-Edward-Professor der Musik an der Universität London, Komponist, starb am 18. März im Alter von bald 80 Jahren.

Sir C. Villiers Stanford, Komponist und eine der hervorragendsten Musikererscheinungen Englands, ist im 72. Lebensjahre gestorben.

Der Violinvirtuose Hans Bassermann, Violinlehrer am Leipziger Konservatorium, hat einen Ruf an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg angenommen.

Dr. Albert Mayer-Reinach, bisher Direktor des Konservatoriums in Kiel, hat die Leitung der Hamburger Hochschule für Musik (Kruß - Färber - Konservatorium) übernommen.

Waldemar Schmid-Carstens, langjähriger erster Kapellmeister an der Essener Oper, übernahm die Leitung des Konservatoriums der Musik in Kiel.

Der Opernkomponist Julius Bittner feierte am 9. April seinen 50. Geburtstag.

Professor Ernst Schmidt, Universitätsmusikdirektor in Erlangen, wurde am 10. April 60 Jahre alt.

Der Dresdner Konzertmeister Max Strub hat den Antrag erhalten, eine Professur für Violinspiel an der Wiener Akademie für Musik zu übernehmen.

Clemens Kraus, Kapellmeister an der Wiener Staatsoper, ist nach erfolgreichen Gastspielen zum Leiter der Frankfurter Oper berufen worden. Die Leitung der Wiener

Tonkünstlerkonzerte wird er jedoch beibehalten und seine Lehrtätigkeit an der Wiener Musikhochschule fortsetzen.

Operndirektor Fritz Cortolezis aus Karlsruhe ist ausersehen, an Stelle des nach Frankfurt a. M. übersiedelnden Kapellmeisters der Wiener Staatsoper Clemens Krauß zu treten und wird daher in nächster Zeit einige Vorstellungen mit unterlegtem Kontrakte probeweise dirigieren.

Erich Seidler ist als Kapellmeister an die Komische Oper in Königsberg verpflichtet worden.

Elisabeth Kohut-Mannstein, wohl die älteste deutsche Gesangsmeisterin, feierte am 3. Mai ihren achtzigsten Geburtstag in voller Rüstigkeit. Die alte Dame unterrichtet noch heute täglich 7—10 Stunden.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Eine **Vierteltonklavier-Spieleinrichtung** hat die Klavierfirma Grotrian Steinweg in Braunschweig gebaut, die einem Teil des Lehrkörpers der Berliner Hochschule für Musik gezeigt wurde und die auch beim Tonkünstlerfest in Frankfurt vorgeführt werden soll.

In Danzig ist die „Danziger Madrigalvereinigung" gegründet worden, die unter der Leitung des Privatdozenten Dr. Frotscher steht und sich die Pflege wertvoller Kammermusik für Gesang a cappella und mit Instrumenten zum Ziele setzt.

Das Süddeutsche Konzertbureau vereinigte sich am 1. April mit der Konzertdirektion Otto Bauer und führt jetzt den Namen Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer (G. m. b. H.).

Prof. Julius Weiß teilt mit, daß er vor 30 Jahren am 16. März in der Berliner Singakademie den ersten europäischen Brahms-Klavierabend gegeben hat.

Zugunsten der Bayreuther Festspiele hat der Porzellankunstverlag Max Oertel in Dresden in der staatl. Porzellanmanufaktur in Meißen künstlerische **Richard Wagner-Denkmünzen** nach Entwürfen von Prof. P. Börner anfertigen lassen, die auf der Vorderseite das Bildnis Wagners aus den 70er Jahren und auf der Rückseite das Festspielhaus tragen.

Der dritte und letzte Teil der Musikbibliothek des † Dr. Erich Prieger (Bonn) gelangt voraussichtlich im Laufe des Monats Juni durch das Kölner Haus der Firma: M. Lempertz, Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: P. Hanstein & Söhne) zur Versteigerung. Die Firma erteilt Interessenten nähere Auskunft.

Zu unserm Bilde

Wagner im Kreise seiner Angehörigen und nächsten Freunde. Wir verdanken dieses bis dahin unbekannte Bildchen der Freundlichkeit Herrn Sebastian Röckls in München, der unserer Zeitschrift auch die so überaus wichtigen Dokumente über die in Frage stehende Münchener Zeit zur Verfügung gestellt hat. Das Original ist eine bedeutend kleinere Amateurphotographie, die, wie unsere Vergrößerung, an Schärfe etwas vermissen läßt. Die Gruppe ist auf der Vortreppe vom „Wahnfried" aufgenommen, Wagner in einer leichten, fast herausfordernden Hausherrenstellung mit einer gewissen Jovialität prägt sich ohne weiteres ein; neben ihm sehen wir Frau Cosima. Der jüngere, distinguierte Herr ist Heinrich von Stein, jener leider nur zu früh verstorbene feine Kopf, dessen Geist selbst ein Nietzsche schätzte. Der andere, sitzende Herr ist der russische Maler Paul von Joukowsky, der zu den intimsten und ergebensten Hausfreunden in „Wahnfried" gehörte und dem wir wertvolle Aufzeichnungen aus den letzten Jahren Wagners verdanken, die in Glasenapps Wagnerbiographie (VI. Band) verwertet sind. Die jungen Damen sind Cosima Wagners Töchter, der Knabe ist Siegfried. Daß die Hunde auf einem Wahnfried-Freilichtbild nicht fehlen dürfen, zeigt auch dieses Gruppenbild.

Dem Heft liegt ein Prospekt der Firma **Eugen Diederichs Verlag** in Jena über Benz, Die Stunde der deutschen Musik bei.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers / Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat 80 Pf., fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

91. JAHRG. LEIPZIG, JUNI 1924 HEFT 6

Richard Strauß. / Zum 60. Geburtstage: 11. Juni 1924

Von Theodor Wiesengrund-Adorno, Frankfurt a. M.

Weniger denn bei irgendeinem lebenden Musiker wohl taugt bei Strauß der sechzigste Geburtstag gerade zum Symbol. Als Symbol möchte jenes Datum Verfestigung begreifen, ein Ende: und ob auch seit länger als einem Jahrzehnt von Straußens Erstarrung polemisch die Rede ist, so scheint doch die Intention seiner Werke aller Verfestigung entgegen zu sein; ja der Widerspruch gegen den späteren Strauß gründet wesentlich in der Annahme, es sei ihm verwehrt, anders als stets verwandelt zu schaffen. Der Gegenstand seiner Musik ist das Leben: Leben in der spezifischen Bedeutung, die in der Philosophie Nietzsches, Simmels und Bergsons begrifflich geformt wurde, der in der Kunst etwa die Bilder von Slevogt und Corinth, die Skulpturen von Rodin, die Romane von Anatole France und Thomas Mann entsprechen. Überall hier soll Leben, für sich des Sinnes noch bar, selbst der letzte Sinn sein; überall hier erschöpft sich Leben in der sinnleer ablaufenden Zeit; überall hier versteht sich der Mensch nicht als Kreatur, die sich von Gott abhängig weiß, sondern setzt sich selbst als oberes Maß der Dinge. Wie dies immanente Leben der Gegenstand von Straußens Musik ist, so ist der Träger seiner Musik jener Mensch, dessen Seele, aus der Beziehung zu Gott entsunken, sich rein in sich genügt: das psychologische Ich. Der Musik des psychologischen Subjekts sind keine verpflichtenden Formen gegeben, Formen, die einzig in der Beziehung rechtmäßig empfangen werden könnten; sie deutet zurück auf den Menschen als gleichsam zufälligen Vertreter abgelöst seelischer Funktionen, in denen sie ruht, ohne doch in ihnen ruhen zu können. Wenn an Straußens Musik manche Gehalte solcher bloßem Leben zugeordneten Kunstübung aufgewiesen werden, so ist damit gleichwohl kein Anspruch erhoben, seine Gestalt auf eine bündige Formel gebracht zu haben.

*

Die Musik des psychologischen Subjekts entspricht jenem Subjekt. Die Welt, die sie betrifft, ist Schöpfung des Ich, und was in ihr ist, ist aus dem beziehungslosen Ich. Darum vermag die Musik des psychologischen Subjekts an keiner Stelle ihr Bereich unmittelbar nach oben zu

durchstoßen. Im 19. Jahrhundert, da sie sich bildete, sind Mendelssohns fröstelnder Klassizismus und Chopins blendendes Spiel, Schumanns blinde Wiederholung der Sonate und Bruckners Choral ohne Gemeinde gleich tragische Versuche, die Macht der Formen nochmals zu beschwören. Ihnen allen aber ist noch realer Anteil an überdauernden Formen gewährt, der Zerfall des Ich hat sich noch nicht vollendet, und Beethovens Gelingen lockt aus erreichbarer Ferne. Beethoven ist ganz Person; er wird es, indem er um Formen ringt, die in seine Welt fordernd hineinragen. — Bei Strauß ist die Wirklichkeit der Formen definitiv erloschen, besteht weiter nur als Schein; er lebt nicht mit den Formen, nicht gegen sie, er setzt die vergangenen sich selber. Darin scheidet Strauß radikal sich von Beethoven und rückt in Wagners Nähe.

Die Einschränkung der Musik des psychologischen Ich auf die subjektive Sphäre ist die Grenze dessen, was sie meint. Je weiter die Situation, in die der Künstler hineingeboren ward, vom Sinn entfernt liegt, je blasser die Formen ihm sich abzeichnen, um so unverhüllter wird ihm die Darstellung seiner eigenen Innerlichkeit zur Aufgabe, der Innerlichkeit, die er vordem nicht darstellen mußte, da sie, ausgerichtet nach oben, das Gebilde als Zeugnis ihres Ausgerichtetseins aus sich entließ; die Innerlichkeit, die längst aufgehört hat, wahrhaft Innerlichkeit zu sein. Wagners tief in schlechten Psychologismus sich hinabneigende Musik suchte den Zug nach oben durch das Mittlertum des Wortes zu erhalten. Strauß dann reduziert die Musik entschlossen auf die psychologische Darstellung, gibt das Mittlertum des Wortes preis und macht das Wort, das selbst Abgelöst-Seelisches meint, überflüssig; Liszts sinfonische Dichtung, der Wagner mißtraute, ist von ihm erst im Sinnlichen bewältigt. Die Psychologie des abgelösten Individuums ist die Antwort seiner Musik, ihre Form aber ist der Schein.

*

Es heißt, Strauß habe sich gelegentlich einen Mendelssohnianer genannt. Der Witz, der dem instrumentalen Abenteurer das Erbe der gemäßigten Bürgerromantik anvertraut, erinnert an ein Richtiges zumal gegenüber der Gewohnheit, Strauß ohne Umschweif der Wagner-Nachfolge zuzurechnen. Die zwangvolle Wahl, entweder seine Innerlichkeit in Leerformen zu bergen, in die sie nur eingehen kann, wenn sie sich aller ihrer besonderen Wesensbeschaffenheiten entäußert — oder in sich hinabzutauchen und zwischen den Wellen seiner in der Zeit verströmenden Erlebnisse das eigene Selbst zu suchen, das sich längst entglitt —, diese zwangvolle Wahl, wie sie zwischen Strawinskys und Pfitzners Verfahrungsart etwa besteht, blieb ihm erspart. Die seelischen Phänomene, die Strauß darstellt, reichen nicht in den Problemgrund der Innerlichkeit hinein; sie sind von typischer Allgemeinheit und symbolisieren das Leben nur in seiner zufälligen Verknüpftheit mit dem Individuum, ohne doch das Individuum grausam zu entselbsten. Für die psychologischen Gegenstände der Straußischen Musik ist exemplarisch die Schicht der Erotik: sie liegt durchaus im Ichbereich und hat alle Besonderheit des psychologischen Individuums in sich, das sie auf das Leben bezieht — zugleich aber enthält sie empirische Gesetzlichkeit und lagert, zumindest in der Begrenzung auf Nervisch-Sinnliches, die sie in Straußens Werken erfährt,

in der Außenschicht der Seele. Ähnliches meint Straußens Schwung, eng benachbart Bergsons élan vital, gleich jenem der Erlebniszeit als seinem inneren Gegenstande zugewandt; auch er läßt die Fülle des Seelen-Ich greifbar anschaulich gegenwärtigen, ohne sie auszuschöpfen. Straußens Psychologie geht von innen nach außen und weiß, warum sie es tut: in der Erfahrungszone, bei der sie sich bescheidet, rettet sie die Schale wenigstens der wirklichen Welt. Unverantwortlich ist das Gerede von der Straußischen Oberflächlichkeit; die ganze Tiefe seiner Musik ruht darin, daß ihre Welt selbst ganze Oberfläche ist, daß sie auf der Oberfläche der Welt lose schwebt, anstatt in vergeblicher Jagd nach dem selbst ganz unwirklichen Innen den Rest einer wenngleich fragmentarischen Wirklichkeit der Äußeren aus Händen zu lassen. Und wie Strauß durch seine konkret-musikalische Anschauung dem Schicksal entging, endelosen Prozeß in die Seele zu werfen und in lyrische Formanarchie zu geraten, so war er gefeit gegen die Versuchung der Leerformen, die Objektivität vorspiegeln und doch nur allenfalls die Objektivität der Maschine haben. Er hat die Sinfonie nicht als logisches Gerüst aufgebaut und ihr dennoch überindividuelle Geltung bewahrt. Die Scheinhaftigkeit der Form, die seine Auskunft war, empfängt ihren Sinn mit aus der Situation, die ihn umschließt. Während für den ausgerichteten Einzelnen und die ausgerichtete Gemeinschaft das Gebilde Sein und Gestalt hat wie der Mensch, der es hervorbrachte, aber offen bleibt nach oben hin und nicht in der Gestalt sich selbst vollendet, ist eine aus der Beziehung ausgebrochene Kunst bar des gestalthaften Seins und zugleich verdammt, als vermeintlich letztem der eigenen Gestalt zuzustreben, die doch nur Schein bleibt, solange sie nicht von oben bekräftigt und in Zweifel gerissen wird. Der Lebensphilosophie, Simmel vor allem, ist das Kunstwerk, vom Leben aus gesehen, Schein; allein dadurch, daß es aus dem Fluß des wirklichen Lebens herausgehoben ward, hat es Dauer und steht der Bewegtheit des Lebens als Festes entgegen. So auch begreift sich Straußens Form. Sie ist nicht geboten in realer Gemeinschaft, sondern lediglich aus dem Leben gewachsen, gleichen Stammes wie das Leben, freie Setzung des Ich. In der Scheinhaftigkeit der Formen offenbart sich Straußens Verhältnis zur Romantik, der er doch wieder ganz fremd ist: denn weder will er die Formen als wirklich aufrichten, noch wird ihm ihre Unwirklichkeit zum ironischen Mittel, die Unwirklichkeit der eigenen Existenz bloßzulegen. Sie sind vielmehr scheinhaft gegenüber der Bewegtheit des Lebens, in der hart vom Lebensraume abgetrennten Sphäre der Kunst aber so lange real, bis das Leben sie wieder hinwegspült. Strauß ist Artist im Sinne der lebensphilosophischen Antithese von Leben und Kunst; und nicht zufällig hat man von seinen Werken den Begriff der kompositionellen Technik als einer sich selbst genügenden Virtuosität abgezogen. Diese Technik durchherrscht oft genug als oberes Leitprinzip den ästhetischen Raum. Dem Organisationsprinzip der Technik, allgemein der Absonderung einer isoliert ästhetischen Sphäre, die scheinhaft das Leben umfängt, entspringen mittelbar die meisten von Straußens Formtypen. Jene ästhetische Sphäre saugt nicht das psychologische Ich auf mit der Allgemeinheit ihrer Forderung; sobald ihre Allgemeinheit dem psychologischen Ich in der Darstellung seelischer Inhalte begegnet, schmiegt sie sich ihm an,

und ihre Scheinhaftigkeit liegt offen zutage. Der junge Strauß, der die Don Juan-Phantasie schrieb, wollte ohne Umschweif das Leben als psychologischen Gegenstand seiner Musik anpacken und knüpfte dort an, wo die Form gleichgültig-unbedenklich dem Leben angepaßt war: bei Liszts sinfonischer Dichtung. Reifend erfuhr er, daß die pure Formlosigkeit präludierender Themenabwandlung, der er ohnehin nicht verfallen war kraft einer sich selbst disponierenden melodischen Plastik, am wenigsten jene ästhetische Sphäre sichern konnte. Zur Mehrsätzigkeit der ersten Werke durfte er nicht zurückkehren um des Programmes willen. Das Programm birgt vielfache, einander überschneidende Intentionen: zunächst bedeutet seine begriffliche Faßbarkeit die Einschränkung der Musik auf die Wiedergabe abgelöst seelischer Inhalte, weiterhin möchte seine Sinnfälligkeit den Zug der Musik nach außen verstärken, endlich reicht das Programm über die Musik gewordenen seelischen Inhalte hinaus, wie das Leben über die künstlerischen Formen hinausreicht, und stellt somit die Faßlichkeit der seelischen Inhalte wieder in Frage. Der Widerstreit der Technik — des Inbegriffs der isoliert ästhetischen Sphäre — und des Programms, das die Aufgabe psychologischer Darstellung und die letzte Unfaßlichkeit des Lebens durch Formen verkörpert, dieser Widerstreit wird zum Antrieb für die Entwicklung von Straußens Sinfonik. Das Programm erheischt zunächst offene Formen, die beliebige Motive psychologischer Darstellung umhüllen können, scheinhaft genug, um nicht an ihnen zu zerschellen; Rondo und Variation kommen ihm entgegen. Die Technik aber fordert von dem Programm, daß es weiter ist als seine begriffliche Gegenständlichkeit; die seelischen Tatsachen, deren Einmaligkeit es namentlich fixiert, müssen auf das Leben bezogen sein, damit die Musik sie zerschmelze; und das Leben, aus dem sie sich herausspinnen, muß bereits den Widerspruch zur Form in sich haben, der die musikalische Form zeugt. Eulenspiegel, der stets wiederkehrt, sterblich-unsterblich gleich dem bunten Schein im Leben, schickt sich ins Rondo, und die komische Unendlichkeit von Don Quixotes Versuchen, in der abgetrennten Welt den Sinn aufzuspüren, gerinnt zu Variationen. Beide Male ist nur die psychologische Außenfläche des Vorwurfs musikalisch assimiliert, seine Innerlichkeit unberührt, die Distanz des Lebens zur Form in der Distanz zum Programm nachgebildet; und beide Male entschleiert und vergibt die Scheinhaftigkeit des Lebens wie der Formen Humor, realer als das Pathos des „Zarathustra", dessen nur beanspruchte Wirklichkeit scheinhafter ist als aller Schein. Je dichter an Straußens Zentrum die Beziehung von Form und Leben rückt, um so stärker wird die Tendenz, die Form dem Leben zu kontrastieren, um so scheinhafter wird die Form; vom „Heldenleben" und der „Domestica", den psychologischen Orchestersonaten, ist der Weg nicht so gar weit zur „Ariadne", die romantisch mit der Barockoper spielt. Trotzdem ist ihm die Versöhnung von Technik und Programm, von ästhetischem Stilisationszwang und freizügiger Psychologie, von Form und Leben kaum je vollkommener geglückt als gerade im „Heldenleben"; nie schwingt sich sein Schwung tiefer ins Sinnliche hinein als hier, nie tragen ihn seine thematischen Bögen weiter, wie Feuerwerk aus dem schöpferischen Ich in das Dunkel seiner Einsamkeit einschlagend. Die sinfonische Form ist gleichsam transparent geworden; die Zweiheit der



Richard Strauss

(Mit Bewilligung des Ateliers Barakovich, Wien)

Themen fällt mit der psychologischen Zweiheit vom Bewegtsein und Starrsein zusammen, die Sonatendurchführung gibt den Konflikt typischer Seelenverhalte in ihrer erfahrungsmäßigen Außenschicht, und das Leben durchleuchtet die gesamte Form, die es hervortreibt und verzehrt. Einzig bei den Finalteilen wird in „Heldenleben" und „Domestica" das technische Gleichgewicht bedroht: das Leben hat die Form fraglich gemacht, sie geöffnet und ihr das Ende verwehrt; das scheinhafte Kunstwerk aber verlangt ein Ende, die eigene Geschlossenheit zu bekräftigen. Dies Ende jedoch kann nicht aus dem Leben kommen und ist darum kein Ende, sondern willkürlich bricht die Musik ab. Die reine Es-dur-Kadenz des „Heldenleben" leitet zur Reprise, im Schwung den Widerstand der Durchführung überfliegend; aber was da wiederholt wird, da alles Sein doch in Bewegung aufging, ist Zufall, während der Machtspruch der Form die Wiederholung der Exposition gebietet. Vergebens wandelt sich die Wiederholung durch das Programm; die Hohlheit des musikalischen Ausdrucks in „des Helden Weltflucht" verrät, daß keine Form Gewalt hat über das Leben, die nur aus dem Leben wurde, es sei denn, daß sie das Leben fälscht. Auch die Fuge der „Domestica" ist um der abstrakten Formforderung willen im Sinnlichen nachkonstruiert und hat kein Ende von sich aus; technisch unsicher reiht sie Coda an Coda, ohne irgendwo aufhören zu müssen. Was hier noch ganz verborgen blieb, ist später in der anschaulich weit undichteren „Alpensinfonie" durch die krasse Äußerlichkeit des Bezuges von Programm und Form zum Verhängnis geworden. Dennoch ist auch diese Äußerlichkeit so wenig wie die Äußerlichkeit der psychologischen Gegenstände billig abzuurteilen. Wissend unterwirft Strauß sich der Konvention, die ihn, Lebendes und Starres, Wirkliches und Unwirkliches undurchdringlich verflechtend, warnt, voreilig den vermeintlich realen Formen zuzustreben und der Wirklichkeit allzu leicht sich zu entziehen, die auch das bloße Individuum noch um sich hat. Zugleich aber umschließt Straußens Biegsamkeit der Konvention gegenüber einen menschlichen Sinn, der über seine bloße Situation hinausdeutet.

*

Man hat es Strauß oft vorgeworfen, daß er mit Hugo von Hofmannsthal sich verband; der Naturbursche habe, so sagte man etwa, dem Ästheten sich gesellt, um den Kontakt mit der Zeit zu behalten; oder gar, er habe aus der sublimeren Region neuromantischer Dichtkunst der erschlaffenden Sinnlichkeit seiner Musik frische Stimulation zuführen wollen. Solche Verdikte haben von Straußens Wesen wenig erfahren, und was sie erfuhren, hastig verzerrt. Wählt man für einen Künstler wie Hofmannsthal, der so überaus klar im Werke sich kristallisierte, den Titel Ästhet, so kommt dieser Titel auch Strauß zu; denn wie bei Hofmannsthal hat bei Strauß abschlußhafte Bedeutung die ästhetische Sphäre, in der der Zuschauer das Leben nachbildet. Die Phrase vom Naturburschen Strauß ist ganz illegitim; wie stark auch Straußens Musik im Sinnlichen verwurzelt sein mag, ihr Zug nach außen setzt höchst unnaiv an, und die Hüter der Straußischen Naivetät sollte immerhin zur Vorsicht mahnen, daß der vermeintliche Held der Sendlingergasse jählings in die Prinzessin Salome sich verliebte und gar die erotischen

Metamorphosen des pagenschlanken Octavian vertraut begleitete. Dennoch ist Straußens Wendung zu Hofmannsthal die Cäsur seiner Entwicklung. Obwohl sie Strauß inhaltlich enger noch mit der auf bloßes Leben gerichteten Kunst seiner Tage verband, bezeichnet sie die Stunde, da der Künstler Strauß auf eine Grenze des Lebens stieß, die ins Leben zurückzuschieben er zögerte, wenngleich er sie ästhetisch verhüllt und milde inmitten der Konvention erfuhr. Bislang wußte er um die Bedingtheit alles Seelischen durch das Leben; in diesem Wissen allerdings versteckt sich von Anbeginn schon das Wissen um die Bedingtheit des Lebens selber. Aber dies tiefere Wissen gewinnt Nachdruck erst, wenn der Tod in das Leben hineingreift. Damit ist nicht behauptet, daß Strauß den Tod als psychologische Tatsache erlebt habe; vielleicht ist ihm, wie Simmel in seinen Tagebüchern es nennt, das Geheimnis definitiv geworden, das Bewußtsein der Begrenztheit aufgegangen, ohne in tragischer Härte ihn zu überwältigen. Jedoch die glücklich gewahrte Oberfläche des Lebens beginnt leise zu zittern, und schwankend tastet er nach oben. Die Empirie des Seelischen, in der Strauß den Rest des Wirklichen gesichert meinte, wird ihm fragwürdig — fragwürdig gerade, nachdem er die musikalische Gestalt der Salome rücksichtslos der Psychologie unterworfen hat; er sucht Anschluß bei dem Geist, hofft, es könne das Wort, das die Bedingtheit ausspricht, die scheinhafte Welt der Sinne vorm Einsturz schützen. Die Vergänglichkeit des Menschen in der fließenden Zeit ist Hofmannsthals Thema und Straußens Geheimnis. Erschreckend vor der Sinnleere des Psychologismus hascht Strauß nach einem Sinn, der doch selber nur aus der Sinnleere tönt; zugleich aber ist seine sinnliche Kraft gebrochen, das Hier entgleitet ihm, und das Drüben bleibt ihm fern. Dies ist Straußens Tragik: daß er, sobald sein Wille sich über die Sphäre bloßen Lebens hinausspannte, das Wirkliche verlor, das er besaß. Nicht Hofmannsthal hat ihn mit ästhetischen Spekulationen um seine musikalische Anschauung betrogen, er ging zu Hofmannsthal, als er seiner musikalischen Anschauung die Konkretheit nicht mehr glauben durfte. In der „Elektra“ begegnete der Psychologe dem Psychologen; im „Rosenkavalier“ aber ist die fließende Zeit, in der die psychischen Inhalte einlagern, selber Gegenstand geworden, und Hofmannsthals Wort, es sei im „Rosenkavalier“ die Musik z w i s c h e n den Menschen, charakterisiert gut die Abwehr des Psychologismus, um deretwillen Dichter und Musiker die tänzerische Melancholie der Wiener Atmosphäre sich herzauberten. Nun erst Strauß gewandelt ins Sinnliche zurückkehrt, verschwistert er sich der Romantik: der Glaube an die Wirklichkeit des Außen ist ihm geschwunden, die Psychologie hat sich ihres formsetzenden Rechtes begeben; ironisch zweifelt die Musik an der Wirklichkeit auch des psychologischen Subjekts, das sie trägt; ironisch läßt sie den offenbar gewordenen Bruch von Form und Leben zum Stilisationsprinzip werden. Man schilt den „Rosenkavalier“ sentimental als eine Musik, in der die Entscheidung des seienden Menschen unmöglich geworden ist; aber dieser Sentimentalismus ist seine Aufrichtigkeit, sentimental nur vermag im Verzicht vor der fließenden Zeit Strauß die Drangabe des Hier für das Drüben zu gestalten, an der oberen Grenze der Psychologie, sie überschauend, nicht überwindend. Wieder fügt er sich der Konvention: nicht mehr, um die Wirklichkeit des Außen ästhetisch zu retten,

sondern die Wirklichkeit des psychologischen Innen als Schein aufdeckend. Die Straußischen „Konzessionen“ der späteren Zeit, der Schluß des „Rosenkavalier“ etwa, sind Konzessionen nicht an das Publikum, sondern das Eingeständnis der Unzulänglichkeit des selbstschöpferischen Individuums, beschattet von seiner Schwermut; das Zugeständnis auch, daß es mit der isoliert ästhetischen Sphäre nicht so gar ernst ist, daß sie vergeht vor dem Tage. In der weichen Luft dieser Entsagung, die dunstig alle abendschweren Konturen rings vergoldet, wurde ihm die Musik der Marschallin zuteil, seine beste und zärtlichste. In der „Ariadne“, Straußens tiefst gedachtem Werke, sollte der Verzicht des Individuums nochmals über sich hinausgesteigert werden, versinnbildlichend, wie das Leben über die Formen hinausreicht; das Kunstwerk selber wird zum Thema des Kunstwerks als Gleichnis dafür; aber Straußens Kraft versagt, und versagt begründeterweise: Zerbinetta nämlich behält wahrhaft recht mit ihrem Neuen Gott, da die Welt des Bacchus als Welt bloß sinnlicher Ekstase ebenso scheinhaft ist wie die Buffowelt, über die sie sich erheben will. Es ist leicht, mit Bloch die Scheinhaftigkeit auch dieser Tiefe zu erspähen; dankbarer aber wäre es, die Tiefe dieser Scheinhaftigkeit zu bestätigen, die das Leben, da es mehr sein möchte als die Formen, in seine Sphäre zurückverweist.

*

Nach alldem dürfen wir Straußens Geburtstag doch wohl feiern, ohne uns zu versündigen wider seinen Geist. Längst hat die Unbedingtheit des Lebens in seinen Gebilden ihre Grenze: er hat den höchsten Preis darum bezahlt, den er zahlen konnte. Er hat allen Glanz des Zeitlichen gesammelt und läßt ihn strahlen aus dem Spiegel seiner Musik; er hat die Scheinhaftigkeit der Musik vollendet und die Musik durchsichtig gemacht wie Glas; das Ende der Scheinhaftigkeit mag auch mit seinen Werken gemeint sein.

Hermann Kretzschmar †, geb. 19. Januar 1848 zu Olbernhau im Erzgeb., gest. 10. Mai 1924 zu Schlachtensee bei Berlin / Von Dr. Alfred Heuß

Nun liegt in märkischem Sande begraben, was sterblich ist von Hermann Kretzschmar. Am 14. Mai, vier Tage nach seinem Todestage, trafen die sich in der idyllisch gelegenen Grabkapelle von Nikolassee, die dem Meister einer deutschen Musikbetrachtung die letzte Ehre erweisen wollten und von da aus den kurzen Weg zum Grabe des nunmehr verewigten praeceptor musices Germaniae, wie Kretzschmar mit Recht bezeichnet worden ist, antraten. Es waren nicht allzu viele, die sich hier eingefunden, und wäre die Friedhofkapelle nicht zu einem Teil von dem stattlichen Madrigalchor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik gefüllt gewesen, so hätte man die Anwesenden immerhin zählen können. Und wie viele hatten sich einst um diesen Mann förmlich gedrängt, damals, als bei dem Ordinarius der musikwissenschaftlichen Disziplin in Berlin, dem Direktor der Hochschule für Musik und des Instituts für Kirchenmusik gewissermaßen als dem preußischen Kultusminister die reichverschlungenen Fäden des preußischen Musikwesens zusammen-

liefen! Stille und stiller war es dann um den einst Überlaufenen geworden, als er, sowohl seines Alters als seiner immer unsicherer werdenden Gesundheit wegen, ein Amt nach dem anderen hatte niederlegen müssen und dadurch seine äußere Machtstellung verlor. So ist das Leben, so sind die Menschen.

Die Feier war schön und sinnig. Der Madrigalchor unter Prof. Thiel sang jenes Gräbnisstück, das durch Jahrhunderte hindurch von Kurrendechören am Sarge verdienter Männer angestimmt worden ist und bei dem Verstorbenen — in dessen Bearbeitung es auch erklang — in ganz besonderen, kultischen Ehren stand, das Ecce quomodo moritur justus des Jakob Handl. Das metaphysische Echo des ergreifenden: Et erit in pace, auf das Kretzschmar immer und immer hingewiesen hatte, drang nun auch zu seinem Sarg hin. Nach der Rede des ortsansässigen Geistlichen erlebte man ein instrumentales Mysterium: Vom Klingler-Quartett ergreifend gespielt, hörte man das Adagio aus Beethovens Op. 135, das Göttliches und Menschliches in der Sprache unseres durchgeistigtsten musikalischen Metaphysikers mischt. Dann folgten Ansprachen: Abert sprach formvollendet im Namen der Philosophischen Fakultät der Universität Berlin, Schünemann warm in dem der Hochschule für Musik, Thiel gedachte seines einstigen Direktors am Kgl. Institut für Kirchenmusik (jetzt Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik), und zum Schluß ergriff in markiger Sprache ein Vertreter der Heimatgemeinde Kretzschmars, des erzgebirgischen Dorfes Olbernhau, das Wort. Mit einem Bachschen (?) Gesange (Wie wohl ist mir, o Freund), der zugleich an die ganz außerordentlichen Verdienste des Verstorbenen um Bach erinnerte — denn die Neue, von Kretzschmar gegründete, Bachgesellschaft war nicht vertreten —, schloß die Feier in der Kapelle, und man begab sich in den idyllischen Waldfriedhof. Dort ruht nun Kretzschmar, so weit in freier Natur, zu der er innigste Beziehungen gehabt, wie er auch seit etwa dreißig Jahren städtische Wohnungen geflohen hatte. Und wenn er schon vor mehr als zwanzig Jahren etwa in allem Ernst sagte, er möchte eigentlich Bauer werden und dem ganzen Musikleben den Rücken kehren*), so berühren wir hier einen Punkt, über den nunmehr ruhig gesprochen werden kann, wie er auch den Ausgang für unsere Betrachtung geben soll.

In Kretzschmars Leben steckte eine tiefe Tragik, mit der das Schicksal gerade groß angelegte Naturen so gerne heimsucht. Seinem Grundwesen nach durchaus Künstler, hatte Kretzschmar sein Leben auf die Kunst gesetzt, alle seine übrigen, ihm geradezu verschwenderisch zuerteilten Fähigkeiten sollten im Dienste seines Künstlerberufs stehen, der nun aber, seinem Wesen entsprechend, in einer vielgestaltigsten, in dieser Art überhaupt noch nicht vorhandenen Weise aufgebaut werden sollte. Der Ausgangspunkt hierfür war das Dirigententum, das Kretzschmar von allem Anfang im weitesten Sinn des Wortes auffaßte: Der erste Dirigent eines Ortes sollte in äußerer und innerer Beziehung Leiter des Musiklebens, jene Instanz sein, die mit scharfem Auge beobachtete, was in der musikalischen Welt an tüchtigen produktiven

*) Daß dies keine mehr zufällige, auch mir gegenüber getane Äußerung war, beweist der Brief Kretzschmars an Draeseke, den man auf S. 321 des Heftes zum Abdruck gebracht findet.

Kräften sich regte, und zugleich aus der Vergangenheit heranzog, was triebkräftige Keime auch für die Gegenwart aufwies, jene Instanz ferner, die das Musikleben in geistiger Beziehung befruchtete, und dafür Sorge trug, daß die Musik wieder ein echter Lebensfaktor werde, gleich einem erfrischenden Brunnen die Menschen erquicke und jene Stellung einnehme, die sie gerade beim deutschen Volke innehaben muß, wenn sie gedeihen und gesund bleiben will, kurz jene Instanz, die sozusagen alles, was die Musik betraf, von innen heraus und zugleich mit weitem Blick in ihren Bereich zog. Man kann im einzelnen belegen, wie dieser „vollkommene Kapellmeister" das Gesagte in die Tat umzusetzen suchte, man kann es belegen an sozusagen jedem Aufsatz, den er in dieser früheren, von einer seltensten und freudigsten Arbeitskraft getragenen Zeit schrieb (vgl. besonders seine Grenzboten-Aufsätze). Gerade auch sein Hauptwerk, der „Führer durch den Konzertsaal", der aus Einführungen herausgewachsen ist, die Kretzschmar vor allem in Rostock als städtischer Musikdirektor für seine Konzerte geschrieben, ist ein Beweis hierfür, und zwar der bedeutendste: Aus dem Leben, aus der Praxis wuchs alles hervor, Ästhetik und Historie sollten, außer ihrer wissenschaftlichen Einzelführung, dem Leben dienen, wodurch sie zugleich ihre höhere Daseinsberechtigung nachwiesen. Ich will aber auch andere, unbekanntere Seiten seines „Kapellmeisteramtes" zur Sprache bringen. Um der deutschen Musik auch in weiterem Sinn dienen zu können, ließ sich damals Kretzschmar in den Vorstand des allgemeinen Musikvereins wählen, und hier war er es, der gleich in der ersten Sinfonie die Bedeutung des noch völlig unbekannten Gustav Mahler mit schärfstem Blick erkannte, zugleich auch die Aufführung des Werkes gegenüber dem Widerstand der übrigen Mitglieder durchdrückte. Es ehrt in gleicher Weise Mahler, daß er zeitlebens für diese Tat in rührender Weise dankbar war, niemals, auch in seiner späteren Zeit, versäumte, den „Entdecker" seiner ersten Sinfonie in Leipzig aufzusuchen, obwohl sich die beiden Männer nicht näher getreten sind. In dieser Zeit stand denn auch Kretzschmar mit dem Musikleben nicht nur in engster Fühlung, sondern inmitten desselben, zugleich aber durch seine kritisch-produktive, hochstehende Persönlichkeit über ihm. Alles, was die praktische Musik bis in den verzweigtesten Fragen betraf, berührte ihn mit der ganzen Lebhaftigkeit seines Temperaments, wichtige Organisationsfragen griff er als erster auf und sie waren ihm so wichtig oder noch wichtiger als solche der Komposition, wobei es aber keinen zweiten damaligen Musiker gegeben hat, der die zeitgenössische Komposition auf den verschiedensten Gebieten, und zwar auch die des Auslandes, mit einer derartigen übersichtlichen Vollständigkeit studierte, und zwar, wie nur immer wieder zu bemerken ist, mit Rücksicht auf sein Dirigiertum. Denn nichts Wesentliches sollte einem führenden Dirigenten entgehen, er sollte sich ein eigenes Urteil bilden und selbständig vorgehen. Doch ich wollte an anderes erinnern. Die heutigen Brucknerspezialisten verwerfen Kretzschmars Analysen des österreichischen Sinfonikers vollständig, worüber weiter nicht diskutiert sei. Wer war es aber, der als erster das Choralmäßige bei Bruckner erschaute und heraushörte? Und ich denke, auf den „Choral" dürfte bei Bruckner auf alle Zeit ein Entscheidendes ankommen, auch dann noch, wenn diese heutigen formalistischen Analysen längstens

versurrt sind. Derartige Aufdeckungen — und wie zahlreich sind sie bei Kretzschmar — werden gern vergessen oder auch absichtlich verschwiegen, zumal von denen, die an einem einzigen großen Künstler ihr Leben lang wie an einem Halm hinaufturnen und von hier aus die Welt zu betrachten unternehmen. Nichts war auch Kretzschmar mit seinem freien, nationale Schranken weit durchdringenden Blick widerlicher als einseitige Komponistenpropaganda und Parteileidenschaften.

So bildete er sich in den ersten Jahrzehnten seiner öffentlichen Tätigkeit zu einem Kapellmeister, der in seiner Art ganz einzig dastand; alles drängte in ihm darauf hin, auch im Großen betätigen zu können, was ihm in kleineren Verhältnissen, vor allem in Rostock, so ausgezeichnet geglückt war. Zum zweitenmal wieder in Leipzig (1887), übernahm er nicht nur die Universitätsmusikdirektorstelle und den Riedelverein, sondern gründete noch ein eigenes Konzertunternehmen, um auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik zeigen zu können, was zu tun sei, die Akademischen Orchesterkonzerte. Schon der Name zeigt an, daß es sich um etwas anderes handelte als die üblichen Abonnementskonzerte. Der gebildete Konzertbesucher sollte die Instrumentalmusik in einem Umfange und zugleich einer stilistischen Anordnung kennenlernen, wie es ihm bis dahin nicht möglich gewesen war. Von den künstlerisch ernst zu nehmenden Anfängen der Instrumentalmusik bis zu bedeutsamen neuesten Werken führte dieser Weg, man staunt heute noch, wenn man die Programme dieser Konzerte durchgeht (mitgeteilt in Albert Göhlers Denkschrift des Riedelvereins, 1904). Was ist hier mit einfachen Mitteln — der verstärkten Kapelle eines Infanterie-Regiments — nicht alles unternommen, welche Mannigfaltigkeit in der Gruppierung herrscht hier: Alte Italiener reichen Bach und Händel die Hände, man trifft deutsche Romantikerabende mit Schubert (2. Sinfonie, die damals erst erschienen war), Kalliwoda, Spohr und Mendelssohn, auch auf slawisch-französische Abende stößt man, vom heutigen völkerpsychologischen Standpunkt noch interessanter wie damals, auch die Solisten werden in den Dienst des Abends gestellt, dürfen keine Selbstzwecke verfolgen, kurz, alles ist höheren geistigen, und zwar sehr mannigfaltigen Rücksichten unterstellt. Herrscht in einem Konzert mehr das akademische Prinzip vor, so im folgenden das rein künstlerische, Beethovenabende trifft man sogar mehrfach. Welche Arbeit steckt hinter dem Ganzen, wobei man nicht vergessen darf, daß für viele Konzerte das Aufführungsmaterial hergestellt werden mußte, und wie sorgsam sind die Stimmen bezeichnet worden!

Dennoch, diese Konzerte waren ein Notbehelf, unternommen aus einem geradezu überfließenden Kraftbewußtsein und dem Streben, praktisch zu zeigen, was auf diesem Gebiet getan werden konnte, um einem doch recht geistlos gewordenen Konzertbetrieb neues Blut zuzuführen. Was selbst mit unvollkommenen Mitteln — denn mit Militärkapellen Beethovens Neunte und damals so anspruchsvolle Werke wie Tod und Verklärung in einer Stadt wie Leipzig, und gut, aufzuführen, bedeutet schwerste Arbeit —, was mit derartigen Mitteln und als freier Konzertunternehmer zu machen war, hatte Kretzschmar mehr als hinreichend bewiesen, man wußte in Leipzig, mit wem man es zu tun hatte, trotz ihrer Neuartigkeit hatten die Konzerte, die an die Zuhörer besondere Anforde-

rungen stellten, dank der außerordentlichen Führereigenschaften Kretzschmars Erfolg, und wenn sie nach fünf Jahren abgebrochen wurden, so hatte dies seine besonderen und schwerwiegenden Gründe. 1895 schritt man am Gewandhaus zur Wahl eines neuen Kapellmeisters an Stelle Reineckes, die Stunde war gekommen, in der man denjenigen Mann an eine erste Konzertstätte berufen konnte, der, als Dirigenten-Gesamtpersönlichkeit, hoch über allen zeitgenössischen Dirigenten stehend, dem deutschen Konzertleben entscheidende Impulse geben konnte: Kretzschmar stand zwar in der engsten Wahl, die dann auf die faszinierende Erscheinung des Ungarn Artur Nikisch fiel.

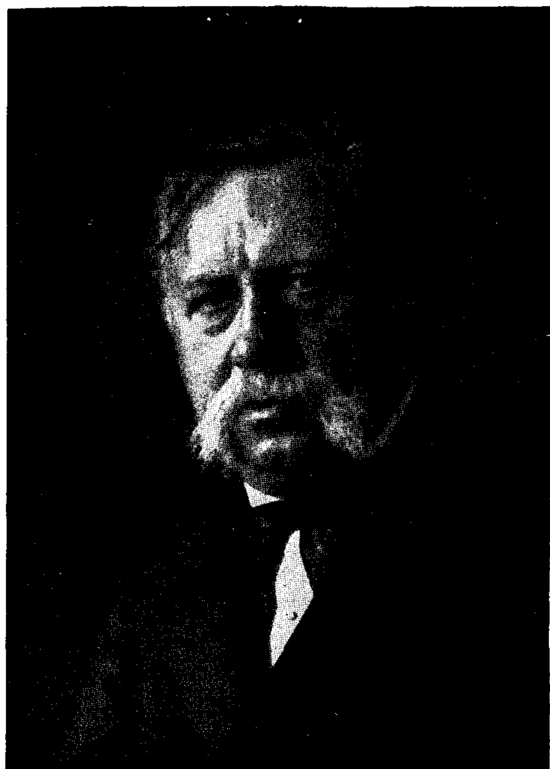
Was hat man damals, bei voller Anerkennung von Nikischs genialem Dirigententum, auf die Seite geschoben! War das Ganze nicht eine geradezu symbolhafte Probe auf Deutschlands damalige Musikauffassung? Zwei Dirigenten standen sich gegenüber, der eine ein glänzender, rassiger Klangrauschdirigent internationalen Gepräges, aber ohne irgendwelche tiefere geistige Musikauffassung, auch tieferer deutschen Bildung bar, oder, auf eine kurze Formel gebracht, ein unvergleichlicher, sogar metaphysischer Genußdirigent, andererseits ein echtester deutscher Musiker mit hohen speziellen Dirigenteneigenschaften, der den entnervenden Gefahren der Musik mit männlichem Geist und seltenster, schwer errungener musikalischer Bildung zu begegnen vermochte, ein Dirigent, der dem ganzen deutschen Konzert- und Musikleben entscheidende Anregungen geben konnte. Es war, je mehr man darüber nachdenkt, eine entscheidende Stunde der deutschen Musik, waren doch sowohl Nikisch wie Kretzschmar, jeder in seiner Art, Ausnahmserscheinungen: Man hatte zu wählen! — Zwanzig Jahre später zog man in den Krieg, den vor allen die genießerischen Nerven hinter der Front verloren. Denn ich denke, wir sehen heute vieles klarer wie vor dem Krieg und wissen hoffentlich auch, daß schließlich alles miteinander in engstem Zusammenhang steht. Man hatte in einer echt deutschen Gewissensfrage versagt, und zwar ganz im Geiste des 19. Jahrhunderts, also gründlich.

Für Kretzschmar bedeutete seine Nichtwahl zum Gewandhausdirigenten den folgenschwersten Schlag in seinem Leben, was man allerdings nur verstehen kann, wenn man die Natur dieses außerordentlichen Mannes kannte. Kretzschmar war kein robuster Kämpfer, vielmehr bis zur Sensibilität empfindlich und leicht verwundbar; glaubte er das Beste gegeben zu haben, und stieß er auf ungerechtfertigten Widerstand, so gab er eine Sache ohne weiteres preis, litt aber darunter. Von dieser Empfindlichkeit meldet manches Vorwort zu seinen Büchern. Hinsichtlich der Kapellmeisterstelle war er aber in seinem Lebensnerv, man kann sagen, in seinem eigentlichen Musiknerv, getroffen, obwohl er über diese Angelegenheit, bezeichnenderweise, sozusagen nie sprach. Wir haben sie hier auch nur in ihren Folgen zu besprechen. Die Akademischen Orchesterkonzerte wurden abgebrochen, ein paar Jahre später hatte der hünenhafte Mann das Unglück, auf dem Glatteis zu fallen, was ihn zur Niederlegung auch der anderen Dirigentenstellungen zwang. Der Bruch war nun vollständig, das unmittelbare Musikleben ließ ihn beinahe gleichgültig, die Aufsätze nahmen allmählich zwar keinen anderen Charakter, wohl aber eine andere „Thematik“ an, sofern das musikgeschichtliche Interesse in den Vordergrund tritt. Nichtsdestoweniger schlägt sein Herz

in wärmsten Pulsschlägen für die deutsche Musik. In großartiger Weise künden davon vor allem die „Musikalischen Zeitfragen“, und er erhofft nichts sehnlicher, als daß sie zunächst einmal ein zustimmendes, kräftiges Echo erwecken werden. Dieses blieb — eine schwere Enttäuschung — aus, der Bucherfolg war matt, die Kritik teilweise direkt albern und frivol. Man wußte wohl, daß nicht alles stimmte im deutschen Musikleben, wer nahm aber damals Kretzschmars Originalstes, die Fragen der Organisation und einer inneren Einstellung wirklich ernst? Man buchte den Inhalt als die Ergebnisse eines Historikers, wußte doch die große Öffentlichkeit gar nicht, wie tief Kretzschmar mit dem ganzen zeitgenössischen Musikleben verwachsen gewesen.

Indessen, es soll hier auf keine weiteren Einzelheiten ankommen. Klar muß aber werden, daß die nunmehrige Beschäftigung mit der Musikwissenschaft ohne die unmittelbare Beschäftigung mit der Praxis für Kretzschmar ein unfreiwilliges Sichzurückziehen auf einen Altenteil bedeutete. Nicht nur einmal, sondern mehrfach sagte er mir, er sei überhaupt kein wirklicher Wissenschaftler. Er hatte recht, er war es nicht, aber etwas Höheres, einer der seltenen Männer, die im Sinne eines echten Humanismus bei glänzendsten Forschergaben Leben, Kunst und Wissenschaft aus einer Einheit zu fassen und auch wieder zu einer Einheit zu formen wußten. Daß dabei so viel auch für die Einzelwissenschaft herauskam, zeugt von der außerordentlichen Begabung für die Wissenschaft, an deren abstrakter Behandlung ihn aber sein Künstlertum hinderte. In seiner künstlerischen Zeit war die Wissenschaft für ihn nur Mittel zum Zweck gewesen, jetzt, vom Musikleben abgesondert, mußte er dieses Mittel zu seinem Erhaltungsprinzip machen, und wie wenig er davon innerlich befriedigt war, zeigt der bereits genannte Brief an Draeseke. Bei einem derart organisierten Manne ergab sich auch mit einer inneren Notwendigkeit, daß die Abgeschlossenheit der letzten Leipziger Jahre ihn nicht vertiefte. Ein philosophischer Mensch war Kretzschmar überhaupt nicht, in allem Ernst sagte er mir einmal, mit dem Kantschen „Ding an sich“ nichts anfangen zu können. Sein Wesen war auf unmittelbarstes Leben und Wirken eingestellt, und seine Tragik bestand gerade darin, daß er diesem entsagen mußte. Als er in Berlin als Direktor der Hochschule sich auch wieder der praktischen Musikübung zuwandte, stand er in keiner unmittelbaren Verbindung mit dem zeitgenössischen Musikleben mehr, die frühere Elastizität im Dirigieren war zudem verlorengegangen. Die ihn einst in Leipzig hatten dirigieren sehen, kannten ihn nicht mehr.

Was hat nun aber dieser Mann, der sein Leben gewaltsam in eine andere, für ihn im innersten Sinn nebensächliche, Bahn gelenkt sah, sich trotz allem noch abgerungen, und zwar gerade auch im ersten Jahrzehnt seiner Berliner Tätigkeit! Man kann dies wirklich nur von dem Standpunkt ermessen, der hier in Kürze einzunehmen versucht wurde. Kretzschmar war seinem eigentlichsten Wesen nach Künstler, ein deutscher Musiker von seltenster Prägung, der im Sinne eines wahrhaft „vollkommenen Kapellmeisters“ — nicht mehr, aber auch nicht weniger — alles heranzog, um der Musik auf diese Weise seine vertiefende, innerlichst beseligende und belebende Macht zu geben, die ihr zukommen mußte, wenn es sowohl ihr wie dem deutschen Volke wohl



Hermann Kretzschmar †

(Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig)



Carl Reinecke
geb. 23. Juni 1824, gest. 10. März 1910

(Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Gebr. Reinecke, Leipzig)

ergehen wollte. Von hier aus betrachte man Kretzschmars Lebenswerk, es weist dann entweder in eine glücklichere, geistigere und reinere Zukunft oder aber wir gehen einer Zeit entgegen, in der die Tonkunst ihrer eigentlichsten Mission verlustig gegangen ist und ein dumpfes, ungeistiges Leben fristet. Und wir mit ihr! Denn daß Leben und Musik in einem inneren und gerade auch geistigen Sinn zusammengehören, diese tiefe Erkenntnis hat Kretzschmar mit der Tragik seines Lebens bezahlen müssen. Nützen wir sie zu unserem eigenen Heil!

Carl Reinecke / Zu seinem 100. Geburtstage am 23. Juni

Von Dr. Max Unger, Leipzig

Mit der Erinnerung an Carl Reinecke steigt fast ein halbes Jahrhundert nicht nur Leipziger, sondern überhaupt deutscher Musikgeschichte herauf. Durch Mendelssohn-Bartholdy, die in ihrer doppelten Eigenschaft als Konzertdirigent und -komponist zum Leiter der Aufführungen des Gewandhauses geeignetste Persönlichkeit, geweiht, war dieses Institut an die Spitze aller deutschen Konzerthäuser getreten. Von allen seinen Nachfolgern war Reinecke seinem größeren Vorgänger am kunstverwandtesten: Beide waren nicht nur treffliche Orchesterführer und romantische Tondichter, sondern auch ganz ausgezeichnete Klavierspieler. Die Bedeutung beider Musiker hat aber auch ein ganz ähnliches Schicksal gehabt: Schon in ihren späteren Lebensjahren und noch mehr nach ihrem Tode über Gebühr verkleinert zu werden.

Wenn hier diese beiden Musiker nebeneinander gestellt werden, so soll das nicht heißen, daß Carl Reinecke als romantischer Tondichter gerade auch wesentlich von Mendelssohn abhängig gewesen wäre. Es lohnt sich, diese Frage wenigstens kurz zu streifen; denn die Bewertung Reineckes als bloßen „Mendelssohnianer" ist der am wenigsten gerechtfertigte Vorwurf, der ihm je gemacht worden ist. Er ist höchstens über seine ersten Werke bis etwa Nr. 20 angebracht, und dabei ist es noch nicht einmal ausgemacht, ob dort nicht auch der Schumannsche Einfluß den Mendelssohnschen überwog. Bei den ein paar Hunderten aber, die jenen ersten Werken noch folgten, ist von typisch Mendelssohnschen Manieren kaum mehr etwas zu spüren. Eher dienten da Reinecke eben wesentlich wieder Schumann, dann aber auch Chopin, manchmal wohl auch Brahms zum Vorbilde. Allgemein wird Reineckes Satz mit der Zeit polyphoner und — natürlich besonders in den Klavierwerken — durch klangfeines Chopinsches Figurengeranke bereichert. Wer sich des vergewissern will, sei auf die vier Klavierkonzerte (Fis-Moll W. 72, E-Moll W. 120, C-Dur W. 144, H-Moll W. 254), aber auch auf seine sonstigen Klavierstücke, zumal auf die geradezu klassisch schöne E-Moll-Ballade W. 215, verwiesen. Er wird auch bald die Behauptung unterschreiben, daß Reineckes Satz an reiner Klaviermäßigkeit auch von unseren bedeutendsten Tonsetzern für das Instrument nicht übertroffen worden ist. Übrigens sieht er auf dem Papier im allgemeinen leichter aus, als er in Wirklichkeit ist, aber seine Schwierigkeiten sind beileibe nicht wie bei manchen anderen Komponisten durch Ungeschicklichkeit hineingeraten.

Heute wird Reinecke fast ausschließlich nur als Meister der kleinen Form uneingeschränkt anerkannt. Man denkt dabei etwa an seine vielen

klavierpädagogischen Werke wie „Ein neues Notenbuch für kleine Leute“, „Märchengestalten“ (Fantasiestücke), seine vielen niedlichen Kinderlieder, seine Märchenkantaten (Schneeweißchen und Rosenrot, Dornröschen, Aschenbrödel, Die wilden Schwäne u. a.) und dramatischen Märchen (Schneewittchen, Die Teufelchen auf der Himmelswiese), zu denen er sich die Texte häufig selbst zurechtmachte. Höchstens, daß man sich — von seinen stilvollen Kadenzen für klassische Klavierkonzerte abgesehen — hier und da einmal im Konzertsaale eines Liedes, des unvermeidlichen Vorspieles zum 5. Akte der Oper „Manfred“, eines schwierigeren Klavierstückes oder in einer Konservatoriumsprüfung eines Klavierkonzertes erinnert. Daß sich aber manche hebenswerte Schätze auch unter Reineckes anderen Werken befinden, erfährt man im allgemeinen erst aus Ausnahmefällen. So hatten sich vor ein paar Jahren beispielsweise in Leipzig Prof. Hans Hofmann und sein Universitätskirchenchor der wunderhübschen Sommertagsbilder für Chor und Orchester angenommen, und der bevorstehende Gedenktag ließ das Leipziger Gewandhausquartett endlich einmal auch an ein Kammermusikwerk, das Klavier-Quintett W. 83, denken. Diese Überfülle an Musik wurde — wenn auch teilweise stark in Schumannscher Art verwurzelt — denn mit einem Jubel aufgenommen, der in solcher Einhelligkeit im Gewandhause eine Seltenheit ist. Die Reinecke-Feiern werden nun auch die Wirkung einer Sinfonie — der „Hakon Jarl“ betitelten in C-Moll —, des C-Dur-Klavierkonzertes, der Männerchor-Kantate „Hakon Jarl“, anderer Kammermusik usw. erweisen. Daß manche, die Reineckes Sinfonien noch aus dem Konzertsaale kennen, die dritte in G-Moll über die zweite stellen, sei immerhin bemerkt. Über weitere besonders beachtenswerte Werke kann hier leider nur ein kurzer statistischer Überblick gewährt werden. Außer den genannten Werken schrieb er noch ein Konzertstück für das Klavier, ferner je ein Konzert für Violine, Cello und Harfe, einen Romanzero für Cello in Form eines Konzertstückes, ein Holzbläser-Oktett, je zwei Klavierquartette und -trios, eine Violin- und drei Cello-Sonaten, vier Streichquartette, zwei- und vierhändige Klaviersonaten, dann aber vor allem noch weitere Orchestermusik: Fest-Ouverture (mit Schlußchor „An die Künstler“), Friedensfeier-Ouvertüre, Ouvertüre „Dame Kobold“, Zur Reformationsfeier, In memoriam u. a., ferner die Opern König Manfred, Der vierjährige Posten, Auf hohen Befehl, Der Gouverneur von Tours und das Singspiel „Ein Abenteuer Händels“. Wenn Reinecke mit diesen Bühnenwerken nicht dauernd Fuß fassen konnte, so liegt das wohl daran, daß er wie manche anderen großen Romantiker — darunter Namen wie Schubert, Schumann, auch Cornelius — an seine Texte vornehmlich als reiner Musiker, weniger als Dramatiker ging.

Daß Reinecke auch ein sehr lesenswerter Schriftsteller war, sei nebenbei bemerkt. Aus seiner Feder stammt eine ganze Reihe feiner Schriften und Bücher: „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte“, „Die Beethovenschen Klaviersonaten“, „Und manche liebe Schatten steigen auf“ (Gedenkblätter an berühmte Musiker), „Meister der Tonkunst“; ferner eine Reihe Aufsätze in in- und ausländischen Tageszeitungen. Es genügt hier der Hinweis, daß das schmale Büchlein über Mozarts Klavierkonzerte geradezu grundlegende Bedeutung hat, und daß keiner, der es mit seiner Klavierkunst ernst nimmt, daran achtlos vorübergehen kann.

Der praktische Musiker Reinecke — der Klavierspieler und Dirigent — ist uns heute natürlich schon ferner gerückt. Immerhin hat er seine vortrefflichen Pianistentugenden einem ansehnlichen Stabe heute namhafter Klavierspieler weitergegeben, und viele Leipziger werden sich seines letzten Auftretens (Leipzig 1906, im Verein mit Fritz v. Bose), das sein gediegenes und gesangvolles Mozartspiel in unverminderter Frische zeigte, genau erinnern. Wer jedoch über den Dirigenten Reinecke Auskunft haben will, muß sich schon an etwas ältere Zeugen seines Wirkens im Leipziger Gewandhause wenden; Ausführlicheres darüber ist in dem eben erschienenen trefflichen Büchlein „Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke"*) von Max Steinitzer zu finden. Der Verfasser stellt ihn dort wesentlich als das Urbild eines in Nietzsches Sinne „apollinischen" Kapellmeisters hin. Das Büchlein bedeutet gleichzeitig eine Art „Rehabilitation" im Hinblick auf Reineckes Rücktritt als Gewandhausdirigent.

Von Reineckes Lebensgang seien hier nur die wichtigsten Daten vermerkt: Am 23. Juni 1824 zu Altona geboren, war er Schüler seines Vaters Johann Peter Rudolf Reinecke, dem er seine vollständige Ausbildung verdankte. Bereits mit 19 Jahren konzertierte er in Dänemark und Schweden und, nach einem ersten Aufenthalte in Leipzig, wiederum in Norddeutschland und Dänemark, wo er 1846 auch zum Hofpianisten ernannt wurde. Nach mehrjährigem Wirken in Paris, wurde Reinecke 1851 Lehrer am Kölner Konservatorium, 1854—59 Musikdirektor in Barmen, 1859/60 akademischer Musikdirektor und Leiter der Singakademie in Breslau, von wo er noch 1860 an das Leipziger Gewandhaus berufen wurde. Bis 1895 verwaltete er dieses Dirigentenamt in gewissenhaftester Weise, war daneben auch als Lehrer für Komposition und Klavier am Konservatorium tätig, blieb in diesem Amte auch nach seinem Rücktritt vom Gewandhause, wurde 1897 Studiendirektor der Anstalt und trat 1902 in den Ruhestand. Am 10. März 1910 schied Carl Reinecke dahin. Von seinen Kindern widmete sich allein eine Tochter Betty, die unlängst auch schon dahingegangen ist, der Tonkunst; seine beiden Söhne Carl und Franz wurden Musikalienverleger und sind Inhaber des angesehenen Leipziger Verlages Gebrüder Reinecke.

Es liegt nicht in der Absicht des Verfassers, Reinecke als musikalischen Stern erster Größe über seine Bedeutung hinaus zu erheben; aber das darf gesagt werden: er hatte als Tondichter so viel Tüchtiges und Schönes zu vergeben, daß seine heutige fast gänzliche Vernachlässigung nicht zu rechtfertigen ist.

Erinnerungen und Anekdoten aus dem Leben Carl Reineckes / Zum 100. Geburtstag mitgeteilt von Carl Reinecke, Leipzig

I. Carl Reinecke und Robert Schumann.

Carl Reinecke lernte während seines ersten Aufenthaltes in Leipzig (1843—46) unter zahlreichen anderen bedeutenden Musikern auch Robert Schumann kennen. Es war auf einer Soirée bei dem Musikverleger Friedrich Hofmeister im März 1843, als Reinecke Robert Schumann zum ersten Male begegnete. Obwohl Schumann

*) Verlag von Walter Bielefeld, Leipzig 1924.

meist wenig mitteilsam war, zeigte er sich Reinecke gegenüber sehr gütig und sogar gesprächig. Es war ihm jedenfalls zu Ohren gekommen, daß Reinecke nicht nur ein glühender Verehrer seiner damals noch viel geschmähten Werke war, sondern auch als Klavierspieler sich für diese einsetzte, was ihm manchen herben Tadel der Kritik eingetragen hatte. In einem Briefe an seinen Vater J. P. R. Reinecke (1795—1883) schreibt Reinecke darüber: „Robert Schumann, welcher sonst sehr still ist, war ausnahmsweise gesprächig und forderte mich auf, ihn zu besuchen; er erkundigte sich auch nach Dir..." Aus dieser Bekanntschaft entwickelte sich ein Freundschaftsverhältnis, das auch während Reineckes zweiten Aufenthaltes in Leipzig, später in Düsseldorf fortgesetzt wurde, und dem erst durch Schumanns Erkrankung ein Ziel gesetzt wurde. Recht lebhaft war ihr Verkehr in Pleissathen, wo sie sich auch oft beim Glase Bier in dem von Alters her bekannten Bierrestaurant „Kaffeebaum" (Kleine Fleischergasse 4) trafen. Die Gaststube ist heute noch mit den Bildern von Robert Schumann und Carl Reinecke geschmückt.

Einmal trug es sich zu, daß Reinecke eines Sommerabends nach dem Kaffeebaum ging in der Hoffnung, Schumann dort beim Dämmerschoppen zu finden, kehrte aber um, als er Schumann nicht antraf. Reinecke machte sich wieder auf den Weg nach seiner an der Ecke der Nordstraße und der Promenade gelegenen Wohnung. Wer Forkels Restaurant gekannt hat, wird sich auch des kleinen, nur zwei Stockwerke hohen, altmodischen Häuschens erinnern. Reinecke war noch in der Plauenschen Straße, als er Klavierspiel hörte. Etwas näher gekommen, erkannte er eins der Klavierstücke, die er am Nachmittag komponiert hatte, und die später als Op. 17 unter dem Titel „Kleine Fantasiestücke" bei Whistling in Leipzig erschienen. Endlich sah er auch sein Zimmer erleuchtet. In seiner Wohnung angekommen, traf er Robert Schumann, der Reinecke zum Dämmerschoppen abholen wollte, am Klavier an. Schumann fand die noch feuchten Notenblätter auf Reineckes Schreibtisch und vertiefte sich sogleich in die Kompositionen, die ihn derart interessierten, daß er sie gleich am Klavier durchspielte. Die reizenden fein gearbeiteten Fantasiestücke gefielen Schumann dermaßen, daß er Reinecke seine lebhafte Anerkennung aussprach. Bekanntlich zeichnete Schumann später Reinecke auch durch die Widmung seines Op. 72 (Vier Fugen für Klavier) aus. So hörte Reinecke seine Komposition zum ersten Male von Robert Schumann spielen, und wie Schumann sie spielte, braucht wohl nicht gesagt zu werden.

II. Der sechsjährige Carl Reinecke.

Carl Reinecke erhielt von seinem 5. Lebensjahre ab bei seinem Vater Joh. Peter Rudolf Reinecke (1795—1883, Seminarmusikdirektor in Segeberg 1844—69) Musikunterricht und zwar im Klavier-, Violin- und Violaspiel. Ein treffliches Bildungsmittel für den kleinen Mann boten die Übungen im Ensemblespiel, zu denen sich jeden Freitag Abend eine Anzahl Dilettanten im väterlichen Hause zusammenfanden. Reinecke erzählte in späteren Jahren, daß diese Freitagabende zu seinen schönsten Jugenderinnerungen gehörten, und er als Kind außerordentlich viel von den Darbietungen profitiert habe. Er verdanke den Herren so viel, daß er nicht unterlassen möchte, sie zu nennen. Der erste Geiger war ein Herr Struck, Fischbeinhändler und Gastwirt, ein leidlicher Dilettant, der sich bis zum Vortrage eines Air varié von Bériot verstieg, der zweite Geiger war Herr Windt. Bratschist war Reineckes Vater. Der Cellist hieß Hermann Cordts, des kleinen Carl Reinecke besonderer Freund, mit dem er sich duzte. Er war ein frischer Mensch und witziger Kopf. Reinecke besuchte ihn fast täglich in seiner Steindruckerei, für welches Fach er eine große Vorliebe hatte, so daß er sich als Lithograph versuchte und zwar nicht ohne Geschick. Ein treuer Zuhörer, der niemals ausblieb, war Dr. Schubart, der noch in den 60er Jahren als Arzt in Altona praktizierte. Reinecke erzählte, daß er als Kind dem Vortrag des ersten Quartetts zuhören durfte, nach dem Abendbrot aber zu Bett gehen mußte. Wenn die positiven Leistungen der Herren auch ziemlich mäßig gewesen sein mögen, so übte die unverwüstliche Musik eines Haydn, Mozart und Beethoven einen

wahren Zauber auf ihn aus. Zumal, wenn er dann in seinem Bettchen lag und die Klänge aus weiterer Entfernung vernahm, mochte sich manches verklären, und er fühlte sich ganz selig, wenn er die Töne hörte, bei denen er die ersten tiefen Eindrücke der Musik auf Herz und Gemüt empfing. — Als Reinecke einmal als Sechsjähriger dem Vortrage eines Haydnschen Streichquartetts zuhörte, entstand plötzlich eine Disharmonie. Man begann an einer bestimmten Stelle von Neuem; stets aber entstand dieselbe Disharmonie, die sich niemand der Mitwirkenden erklären konnte. Da meinte das kleine sechsjährige Bürschchen, in der — geschriebenen — Violoncellstimme fehlten an einer bestimmten Stelle 4 Takte Pause. Man lachte zuerst darüber. Auf Anregung des Dr. Schubart, der darauf hinwies, daß man bei Kindern selbst im zarten Alter schon ganz enorme musikalische Veranlagung beobachtet habe und an Mozart erinnerte, probierte man aber dennoch, und es stellte sich die Bemerkung des sechsjährigen Carl Reinecke als richtig heraus. Der Vater Carl Reineckes war sich nun darüber klar, daß er seinen Sohn zum Musiker zu erziehen habe und erteilte ihm von nun an auch Unterricht in der Theorie.

III. Reinecke als Roulettespieler.

Es mochte Ende der 40er Jahre des vorigen Jahrhunderts gewesen sein, als Liszt in Baden-Baden ein Konzert gab und in der ihm eigenen herzgewinnenden Liebenswürdigkeit den damals noch jungen Reinecke zur Mitwirkung in diesem Konzert aufforderte. Am Vormittag nach dem Konzertabend wollte man weiterreisen und traf sich in dem Hotel, von dem aus die Postkutsche abfuhr. Da noch geraume Zeit bis zur Abfahrt war, sahen Liszt und Reinecke dem Roulettespiel im Spielsaal zu, der sich im 1. Stockwerk des Hotels befand. Liszt forderte Reinecke mit den Worten: „Enfin, lieber Reinecke, so setzen Sie doch einmal einen Louis d'or“ auf, sich am Spiel zu beteiligen, welcher Anregung Reinecke folgte. Plötzlich ertönt das Posthorn, und Reinecke geht zum Fenster, um den Postillon zu fragen, wieviel Zeit noch bis zur Abfahrt sei. Kaum an den Spieltisch zurückgekommen, nimmt Liszt ihm den Hut vom Kopf und bedeutet ihm, schnell den Haufen Geld und Banknoten einzustreichen. Der Gewinn soll, in Markwährung umgerechnet, etwa 30000 M. betragen haben. Reinecke hatte in völliger Unkenntnis des Spieles auf eine Zahl statt auf rot oder schwarz gesetzt. Die Zahl gewann. Da Reinecke, der zum Fenster getreten war, den Gewinn nicht einstrich, nahm der Croupier an, daß er den ganzen Gewinn nochmals auf die glückliche Zahl setzen wolle, und das Spiel ging weiter. Die Zahl gewann abermals, und in diesem Augenblick kam Reinecke an den Spieltisch zurück. Liszt meinte dann, Reinecke wäre ein vorzüglicher Klavierspieler, aber ein noch vorzüglicherer Roulettespieler.

IV. Die Frackbekanntschaft.

Der später als Beethoven- und Schumannbiograph bekannt gewordene Wilhelm Josef von Wasielewski, der zu den ersten Schülern des Leipziger Konservatoriums gehörte, war von Ferdinand David bestimmt worden, in der ersten öffentlichen Prüfung Ostern 1844 zu spielen. Bei aller Freude hierüber, geriet er doch in Verlegenheit, denn er besaß keinen Frack, in welchem die solospielenden Schüler in der öffentlichen Prüfung aufzutreten pflegten. Auch war die Zeit zu kurz, um sich noch einen anfertigen zu lassen. Der Frack eines Mitschülers, an den er sich in seiner Verlegenheit gewendet hatte, war zu eng. Da meinte der Komilitone, daß er hier einen Freund habe, dessen Frack ihm besser passen würde. Auf Wasielewskis Frage, wer das sei, lautete die Antwort: „Mein Landsmann, der Pianist Carl Reinecke“. Wasielewski erwiderte, daß es ihm unschicklich erscheine, bei einem Künstler eine Kleideranleihe zu machen, der schon im Gewandhaus auftrete und den er gar nicht kenne. „O, das tut nichts“, sagte der Freund, „Reinecke ist ein lieber, prächtiger Kerl, der gern Gefälligkeiten erweist.

Wir wollen doch gleich zu ihm gehen, er wohnt mit mir auf einunddemselben Flur". Reinecke entsprach gern dem Anliegen, und sein Frack paßte, wie angemessen, so daß Wasielewski nun mit seinen Komilitonen in die Schranken treten konnte. — „Wertvoller aber als dies", so sagte Wasielewski später, „war der Umstand, daß sich aus der auf so absonderliche Art mit Reinecke gemachten Bekanntschaft ein Freundschaftsbündnis entwickelte, welches, auf gegenseitiger Schätzung und Sympathie beruhend, mehr als ein halbes Jahrhundert fortbestanden hat".

Die Zukunft der deutschen Orchester

Von Kapellmeister Hans L'hermet, Leipzig

Es gilt einmal ein offenes Wort über die Verhältnisse in unseren deutschen Orchestern zu sprechen. Als unbestritten darf wohl gelten, daß vor dem Kriege der deutsche Orchestermusiker und die großen deutschen Orchester in der internationalen Musikwelt eine führende Rolle spielten, wobei man natürlich nicht deutsch im engen Sinne, sondern auch in seiner Ausdehnung auf das Deutschtum der alten österreich-ungarischen Monarchie auffassen muß. Soweit diese Orchester sich mit Hilfe von Staats- oder Privatmitteln durch die Wirrnisse der letzten Jahre haben halten können, ist es ihnen wohl in den meisten Fällen gelungen, ihre alte hohe Stellung zu behaupten. Die Mehrzahl aber besonders der mittleren Orchester, wozu auch die städtischen Orchester der mittelgroßen Städte gehören, sind der Entwicklung der Zeit zum Opfer gefallen. Letzten Endes muß auch hier der Militärkapellen gedacht werden, die infolge der Reduzierung der deutschen Wehrmacht stark zusammengeschmolzen sind und ihre frühere Blüte bis jetzt nicht wieder erreichen konnten.

Der zweifellos sich bemerkbar machende allmähliche Verfall ist aber nicht allein auf das Konto von Krieg und Revolution zu setzen. Er ist in viel größerem Maße in dem Niedergang des musikalischen Geschmackes und der wirtschaftlichen Umstellung zu suchen. Gerade die wirtschaftliche Umstellung, unter der ich hier in erster Linie das Erstehen des Kinos, der Konzertkaffees und das Überhandnehmen der öffentlichen Tanzsäle verstehe, hat dazu beigetragen, die Musikerschaft, ohne daß sie sich dessen bewußt geworden ist, in zwei Lager zu spalten, in diejenigen, die in der Musik die Ausübung einer Kunst sehen und in diejenigen, die die Musik lediglich als Broterwerb betreiben. Die Direktionen der Kinos und Kaffeehäuser gingen von dem Grundsatz aus: Mit Speck fängt man Mäuse. Sie zahlten bereits vor dem Kriege Gagen, die in manchen Fällen beinahe das Doppelte von denen der übrigen Musiker betrugen. Dabei muß man sich aber überlegen, daß dieses Verfahren wirtschaftlich sehr leicht gemacht wurde, und zwar durch das Entstehen der modernen Ensemblemusik. Diese ermöglicht selbst bei wenigen Streichern durch Hinzunahme von Klavier und Harmonium ein kleines Orchester vorzutäuschen, so daß mit 6—8 Mann bereits eine gut klingende Ensemblemusik möglich wird. Hingegen ist ein nach künstlerischen Gesichtspunkten aufgebautes Orchester in seltensten Fällen unter 18—22 Mann denkbar. So war es gerade die bedeutend höhere Bezahlung, die eine ganze Anzahl guter Streicher aus den Orchestern zu dem Ensemble zog, nicht immer zum Heile der Betreffenden. Die Tätig-

keit in einem derartigen Ensemble, sei es nun im Kino oder im Kaffeehaus, führt durch seine bedingte Einförmigkeit in den Anforderungen und durch das Kultivieren der sogenannten „Schlager" zur Erlahmung der musikalischen Spannkraft, und da Proben fast nie oder selten stattfinden, kommt es schließlich dahin, daß bei zunehmendem Alter die Leistungen der Musiker geringer werden und letzten Endes zu ihrer Entlassung führen. Der Anschluß an ein besseres Orchester ist dann gewöhnlich unmöglich geworden; dem Betreffenden steht nur noch die Möglichkeit offen, zum Tanz aufzuspielen oder sich an kleinen Gelegenheitsmusiken zu beteiligen. Hingegen hatten Orchestermusiker immerhin die Aussicht, vom kleinen Orchester in größere und dann wieder in staatliche oder städtische Orchester aufzurücken, wo sie für ihr Alter durch eine Pension gesichert waren. Man könnte ja erwidern, daß es, um die guten Musiker bei dem Orchester zu behalten, besser gewesen wäre, das Gehalt den Gagen der Kinos oder Kaffeehäuser anzupassen. Diese Ansicht kann aber nur derjenige hegen, der über die Nebenspesen eines Theaters und Konzertinstituts nicht Bescheid weiß, Nebenspesen, die weit über den Gagenetat des Orchesters hinausgehen und zur Zeit trotz allgemeinen Preisabbaues durchschnittlich das D r e i f a c h e der Vorkriegspreise betragen. Es handelt sich hier um die Kosten für Konzertsaal (Theatermiete), Heizung, Beleuchtung und Reklame, unmöglich zu umgehende Ausgaben, wozu noch die freundlicherweise von städtischen Behörden erhobenen Steuern kommen, die in manchen Gemeinwesen 25 % der Bruttoeinnahme betragen. Ein Ausgleich in der Besoldung hätte außerdem die Orchester nicht vor der gegnerischen Taktik bewahrt, das Angebot nochmals zu erhöhen, wodurch für die Institute die Schwierigkeit, aus künstlerischen Gründen ein volles Orchester zu unterhalten, nur vergrößert worden wäre, sie wohl sogar dem Ruin entgegengeführt hätte. Es wird sich daher nicht vermeiden lassen, die Entscheidung, ob ein Musiker zu zunächst günstigeren Bedingungen einem Unterhaltungsorchester angehören will, oder einem künstlerischen Institut mit zunächst geringerer Besoldung bei Aussicht auf ein gesichertes Alter, ihm selbst zu überlassen, was nicht zuletzt von seiner Stellung zur Kunst abhängt. Ohne dem einzelnen nahe treten zu wollen, sehen wir hier eine Scheidung zwischen M u s i k h a n d w e r k e r n und M u s i k e r n sich vollziehen. Die ersteren suchen mit ihrer Tätigkeit des Musikmachens ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, und daß sie dabei, jeder einzelne für sich, eine möglichst hohe Bezahlung zu erzielen suchen, dagegen läßt sich, kaufmännisch gedacht, nichts einwenden, die letzteren sind sich bewußt, für eine große Allgemeinheit eine Kulturmission zu erfüllen, und betrachten ihre Bezüge deshalb nur von dem Gesichtspunkt eines geregelten Auskommens aus. Die Leistungen der ersteren werden wie bei dem Arbeiter nach Stunden gemessen, während die der letzteren stets als großes Ganzes zu gelten haben.

Wenn ich oben dargetan habe, aus welchen Gründen eine große Anzahl von guten Musikern den Orchestern ständig verloren gegangen sind und noch verloren gehen werden, so hat man sich zu fragen, wie es eigentlich um den N a c h w u c h s d e s d e u t s c h e n O r c h e s t e r m u s i k e r s bestellt ist. Da muß man wirklich bekennen, daß es um diesen außerordentlich schlecht steht und wir vor Ablauf keiner fünf Jahre vor einem ernstlichen

Mangel an guten Orchestermusikern stehen. Vertreter von Blasinstrumenten wie Oboe, Fagott, Waldhorn und selbst von Streichinstrumenten wie Bratsche, ganz zu schweigen von der Harfe, werden zu den Seltenheiten gehören. Es sind dies Instrumente, die im Ensemble fast gar nicht benötigt werden und daher keinen Anreiz zum Erlernen bieten. Seit dem Kriegsschluß vor fünf Jahren ist für den Nachwuchs an Orchestermusikern so gut wie gar nichts geschehen, sofern sich auch hier die verhängnisvolle Sucht nach Umsturz um jeden Preis bemerkbar machte. Weitaus der größte Teil aller Orchestermusiker erhielt seine Ausbildung in den früheren Stadtkapellen zumeist kleinerer Städte, das hieß, die jungen Leute, die Lust und Begabung zum Musikerberuf in sich spürten, kamen zu einem Stadtkapellmeister in die Lehre, deren Dauer auf 3—4 Jahre bemessen war. Meistenteils schloß sich an die Lehrzeit der Militärdienst an, die jungen Musiker blieben dann entweder beim Militär oder traten nach beendeter Pflichtdienstzeit zum Zivildienst zurück. Strebsamkeit ließ sie nebenbei noch guten Privatunterricht bei hervorragenden Vertretern ihres Instrumentes nehmen, und so kamen sie auch in der Regel in guten Orchestern unter. Es mag ja zugegeben werden, daß eine große Reihe von Stadtkapellen mangels jeder behördlichen Aufsicht sich zu Ausbeutungsunternehmen der jungen Leute entwickelt hatten, und daß der deutsche Musikerverband hiergegen einschritt, war durchaus berechtigt. Anderseits hat man sich vor Augen zu halten, daß es eine große Reihe gewissenhafter Lehrmeister gab, aus deren Kapellen eine ganze Reihe tüchtiger Musiker hervorgegangen ist, die das auch heutzutage dankbar anerkennen. Wir müssen nämlich bedenken, daß die idealste Ausbildung, die auf einem Konservatorium oder der künstlerische Einzelunterricht, aus finanziellen Gründen nur sehr wenigen möglich ist, für Söhne von kleinen Angestellten, Beamten und Arbeitern überhaupt nicht oder nur dann in Frage kommt, wenn sie in einem Orte wohnen, in dem sich ein Konservatorium befindet. Die Berufsmusikerschaft glaubte zunächst, sich selbst bessere Lebensbedingungen zu schaffen, wenn sie für eine numerische Verringerung des Musikerstandes sorgte, ohne aber daran zu denken, daß dadurch dem Dilettantismus ein ungeahnter Vorschub geleistet wurde. Gegen diesen Dilettantismus und vor allem gegen jene Leute, die Musik als sehr einkömmlichen Nebenberuf betreiben, ist so gut wie gar nicht anzukommen. In einer großen Reihe deutscher kleiner Mittelstädte existieren Orchestervereine, die mit ihren Aufführungen, mögen sie auch noch so wenig befriedigen, stärksten Anhang haben und jedem Berufsorchester, ob einheimisch oder von auswärts, das Leben schwer machen. In den Großstädten ist es meistens so, daß an Sonn- und Feiertagen die Zahl der Berufsmusiker nicht ausreicht, um den Bedarf zu decken und daß dann lustig zur Auffüllung der Vakanzen genommen wird, was sich bietet. Ein starres Tarifsystem verhilft dem Nebenberufler sogar zu einer Entlohnung, wie sie der vollwertige Berufsmusiker bekommt. Bleibt nun der Nachwuchs dermaßen gering wie jetzt, dann wird es gar nicht lange dauern, daß die Dilettanten und Nebenberufler vollständig Oberwasser bekommen. Da wir uns im Deutschen Reiche langsam daran gewöhnen müssen, daß einmal alle größeren staatlichen und städtischen Zuschüsse für unsere Institute aufhören, so ist es eine brennende Frage, auf welche Weise eigentlich dieser Ausfall wettgemacht werden soll.

Die Frage wäre damit zu beantworten, daß man unser Volk mehr zur Würdigung der ernsten Kunst erzieht, die ja allein die sittlich erstarkende ist. Dann würden wir auch dahin kommen, daß Konzerte und Theater nicht mehr mit finanziellen Sorgen zu kämpfen hätten, weil eben der Besuch dermaßen wäre, daß man die künstlerischen Kräfte auch angemessen bezahlen könnte. Ja, ich möchte sogar vorschlagen, den guten Geschmack, so merkwürdig es klingen mag, mit Hilfe des schlechten zu unterstützen. Entschlösse man sich, auf alle Unterhaltungsstätten, die nicht der wirklichen Kunst dienen, eine Steuer zu legen, die restlos, nach Abzug vielleicht der Einziehungskosten, den ernsten Kunstinstituten zugute käme, so hätte man meines Ermessens leicht die nötigen Mittel zur Hand. Vor allen Dingen müßten sich aber die Behörden zur Auffassung durchringen, daß die Kunstausübung genau so zu den Lebensnotwendigkeiten gehört wie so vieles andere und kein Luxus ist.

Wenn aus all dem Gesagten erhellt, daß wir tatsächlich vor ernsten Schwierigkeiten in unserem gesamten Orchesterleben stehen, so müssen wir diese Frage nicht allein von dem Standpunkte der Ausübenden, sondern auch der ganzen Volksgemeinschaft aus beachten. Wir müssen vor allen Dingen neue Wege finden, um die gefährdete Existenz der Orchester sicher zu stellen, also vor allen Dingen für ausreichenden Nachwuchs sorgen, der uns seit 1914 so gut wie fehlt. Da die meisten Eltern junger Leute nicht in der Lage sein werden, Konservatorium oder Privatstunden zu bezahlen, so muß die Frage erwogen werden, ob man nicht wieder die alten Musikschulen, selbstverständlich unter strenger behördlicher Aufsicht, aufleben läßt. Schließlich ist ja dieses Ausbildungsverfahren ein Überbleibsel der alten Musikerzunft. Merkwürdigerweise bekennt sich die Organisation der Musiker zum Gewerkschaftsgedanken, das heißt, sie wirft ihre Mitglieder mit allen übrigen Arbeitern und Angestellten in einen Topf. Das mag ja in manchen Fällen gewisse Vorteile haben, untergräbt aber den Musikerstand als freien Beruf. So schwer es auch ist, eine Grenze zu ziehen, so müßte man doch dazu gelangen, einen Unterschied zu machen zwischen solchen Musikern, die die Musik, wie schon oben angedeutet, vom künstlerischen Standpunkt aus pflegen und denen, die sie gewerbsmäßig betreiben. Für erstere käme natürlich eine konservatoristische oder sonstige höhere Ausbildung in Frage, letzteren würde eine Ausbildung in Musikschulen, wie sie alte Stadtkapellen vorstellten, durchaus genügen, zumal sie kein Hindernis dafür bieten, daß besonders Begabte sich später auch der höheren Kunst widmen können. Sorgen wir nicht rechtzeitig für ausreichenden deutschen Ersatz, dann werden wir nur zu bald von ausländischen Musikern überschwemmt, wobei in erster Linie an Böhmen und Italiener zu denken ist. Zugegeben, daß der deutsche Musiker im allgemeinen in wirtschaftlicher Beziehung nicht auf Rosen gebettet ist, so ist es doch nicht genügend bekannt, daß sein Einkommen weit über dem selbst einer großen Reihe namhafter Professoren, Musikschriftsteller, Solisten usw. steht.

Dritte Reichsschulmusikwoche zu Breslau

Von Dr. Hermann Matzke, Breslau

Was hinsichtlich der langsamen aber soliden Grundlegungsarbeit auf diesem Gebiete vor dem Kriege in den Rahmen eines optimistischen Traumes gehört hätte, ist in der Reichsschulmusikwoche zu Breslau (24.—29. April) nun schon zum dritten Male verwirklicht worden: eine sich diesmal auf gegen 300 Teilnehmer belaufende Zusammenkunft von deutschen Schulmusikpädagogen zur Anregung, Vertiefung und Werbung für ihre in ihrer Bedeutung mehr und mehr erkannte Berufsarbeit. Wie wir alle wissen, hat die Musik im Schuldasein der letzten Generationen für die Ausbildung des inneren Menschen keine erhebliche Rolle gespielt. Ein guter Gesangunterricht — um etwas anderes konnte es sich ja kaum handeln — blieb eine Ausnahme unter persönlichen Opfern berufener Einzelner. Wenn daher heute jemand von der hohen deutschen Schulmusikkultur vergangener Jahrhunderte spricht, so weiß man sich selbst im Kreise Gebildeter mangels greifbarer Vergleiche mit der Gegenwart keine rechte Vorstellung der hiermit zusammenhängenden persönlichen und kulturellen Auswirkung zu machen. Das soll nun anders werden. Natürlich kann es nicht mit einem Schlage geschehen. Und dann: es ist keineswegs etwa eine Errungenschaft der Revolution, daß man der Musik in der Schule jetzt erhöhtes Interesse zuwendet. Eher und wahrscheinlicher ist es eine natürliche Reaktion auf die abschreckende Zerstörungssucht und Gleichmacherei der eigentlichen Revolutionszeit gerade auf geistigem Gebiet.

Man soll bei alledem eins nicht vergessen: alle diese Bestrebungen haben einen grundlegenden Ausgangspunkt in der sich ihrer kulturellen Sendung bewußten und längst vor dem Kriege nach verschiedenen Richtungen zielsicher ansetzenden Musikwissenschaft, vor allem im programmatischen Wirken der umfassenden Persönlichkeit Hermann Kretzschmars, des eben verstorbenen Nestors der deutschen Musikwissenschaft. Der dauernden Auflockerung des erhärteten Bodens durch ihn, insbesondere durch seine „Musikalischen Zeitfragen“ (1903, und einzeln vorher) ist es vor allem zu verdanken, daß im Jahre 1910 erstmalig weitgreifende Ministerialbestimmungen über die Prüfung der Gesanglehrer an höheren Lehranstalten in Kraft traten, die recht anspruchsvoll den entscheidenden Schritt vorwärts bedeuteten. Denn was nachher gekommen ist, bis auf den neuesten Schulmusikerlaß, ist in der Hauptsache organische Weiterentwicklung, was schon daraus geschlossen werden kann, daß die heutigen Führer der Bewegung fast sämtlich ehemalige Schüler oder Mitarbeiter Kretzschmars sind. Wie wäre es auch sonst zu erklären, daß auf dem Gebiete der Schulmusikpflege so einschneidende Absichten so plötzlich und doch im ganzen so verständnisvoll Aufnahme finden konnten?

Nur so wird es auch verständlich, wenn Staatssekretär Prof. Becker in seinem Referat mit der Forderung eines Zusammenschlusses der Tradition mit der lebendigen Zeitströmung in bezug auf die Forderungen der historisch geschulten führenden Musikerzieher nichts wesentlich Neues sagte, sofern man nicht in der betonten Versenkung in künstlerische Erlebnisse auf Grund schöpferischer Eigenkräfte ein besonderes Programm sehen will. Wie lange es freilich dauern wird, bis die letzten Ausläufer der einzelnen Lehrkörper hierin tätig-erfolgreiche Mitarbeiter sein werden, steht dahin. Der qualitativen wie organisatorischen Schwierigkeiten wird es auf Jahre hinaus noch genug geben, nicht zuletzt deswegen, weil der jüngste „akademische“ Berufsstand als solcher durch besondere Leistungen zuerst zu erweisen haben wird, daß akademische Bildung nicht verliehen, sondern durch verdoppelte Anstrengungen am inneren Menschen erarbeitet wird. Hier in breitem Maße angesetzt zu haben, ist nun allerdings eine richtig erkannte und mit erfreulicher Energie in die Hand genommene Aufgabe des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volks-

bildung, wie dies der erwähnte, soeben veröffentlichte neue Schulmusikerlaß, über den Prof. Kestenberg in Breslau referierte, bekundet.

Der Erlaß verstärkt innerhalb des durch die Reform für das höhere Schulwesen gegebenen Rahmens wesentlich die Ausbreitungsmöglichkeiten für den vokalen und instrumentalen Musikunterricht. Er weist auf die reichen Beziehungen der Musik zu den deutschkundlichen, wissenschaftlichen und anderen technischen Fächern hin, hebt das Verbot der Eitzschen Tonwortmethode auf, gibt Richtlinien für eine weitgehende musikalische Unterrichtsverteilung innerhalb der neuen 30stündigen Stundentafeln, wobei vorausgesetzt ist, daß bei Doppelanstalten auch die Musikstunden in den Oberstufen verdoppelt werden. Das Fach soll fortan nicht mehr „Gesang", sondern „Musik" heißen, die Musiklehrer, die den vorgeschriebenen Studienweg absolviert haben, haben das Recht, sich als akademisch gebildet zu bezeichnen. Hervorragende musikalische Leistungen sollen künftig bei Versetzungen und Reifeprüfungen gewertet, der Musiklehrer deshalb auch als Mitglied zu den Prüfungskommissionen herangezogen werden. Außerdem wird der rhythmisch-gymnastische Unterricht, besonders für Mädchenschulen, empfohlen. (Dieser Erlaß, der für die höheren Lehranstalten bestimmt ist, soll demnächst sinnentsprechend auch für die anderen Schultypen Geltung erhalten und, wie verlautet, auch in anderen deutschen „Ländern" zu ähnlichen Folgerungen gelangen.)

Im Rahmen der hier gezeichneten Aufgabe bewegten sich denn auch in mehr oder minder gelungenen Ausführungen die Vorträge und Übungen der 3. Schulmusikwoche, die an den Abenden durch Veranstaltungen des Bach-Vereins und der Oper abwechslungsreich unterbrochen wurden. Dr. Müller-Freienfels (Berlin) ließ seinen formgewandten Vortrag über „Kunst und Erziehung in der neueren Pädagogik" gipfeln in den Punkten: Kunst als Erziehungsmittel, Erziehung als Kunst, Erziehung zur Kunst und Erziehung durch Kunst. Prof. Dr. Schünemann (Berlin) behandelte in seinen Ausführungen „Die Stellung der Musik im Gesamtplan der Erziehung" unter eingehender historischer Grundlegung die Musikpflege in der Gegenwartsschule. Er verwies dabei auf Commenius, der bereits im 17. Jahrhundert die Erziehung zur Kunst in gleicher Berechtigung neben dem wissenschaftlichen Unterricht verlangte und auf Rousseau, der seine Musikerziehung mit der Improvisation in engen Zusammenhang bringt und sich ähnlich wie Basedow und Natorp für Stimm- und Gehörsbildung einsetzt. In einem zweiten Vortrage sprach Schünemann an Stelle des angesagten Prof. Schering-Halle über „Die Behandlung der Musikästhetik im Musikunterricht". In sehr liberaler Weise redete er hier an der Hand einer großen Anzahl von Einzelbeispielen einer freizügigen Pädagogik das Wort. Der über die Hermeneutik (Ausdruckskunst) zur Ästhetik führende Weg muß von einer starken Lehrerpersönlichkeit schon dem Kinde gangbar gemacht werden. Die Stellung der Musikgeschichte im Schulunterricht" will Prof. Dr. Schneider (Breslau) nicht systematisch-stundenplanmäßig festlegen, sondern er will den Musikgeschichtsunterricht ungezwungen überall da einmünden lassen, wo es notwendig erscheint, um so den geistigen Zusammenhang zu wahren. Das wiederauftauchende Eitzsche Tonwort behandelte Regierungsrat Wicke (Weimar). „Die Wiedererweckung der Melodie" will Prof. Jöde (Berlin), weil in der Musik am meisten aktiv werbend, als besonders musiklösende Kraft im Menschen gefördert wissen. In einem Vortrag „Stufen der Musikerziehung" gab Hilmar Höcker (Bieberstein, Röhn) ein Beispiel, wie das ganze Schulleben fortlaufend in Beziehungen zur Musik gebracht werden kann. „Rhythmik und Vortrag im Gesang" behandelte Prof. Dr. Thiel (Berlin). Der Gesangsrhythmus hat sich auf die Bewegung der Sprache einzustellen und im Tempo der Dauer der Sprechsilbe zu folgen. Über „Stimmbildung und Schulgesang" sprach, mit praktischen Fingerzeigen, Prof. Rolle (Berlin). Auf die „Organisatorischen Reformen in der preußischen Schulmusik" ging

Prof. Dr. Moser (Halle) näher ein. Insbesondere wünschte er Erweiterungen bzw. Ergänzungen der Prüfungsbestimmungen für das künstlerische Lehrfach bezüglich der Gesangstechnik und der Melodiebildungslehre, der allgemeinen Musiklehre durch Aufnahme der Akustik, Geschichte der Theorie und des Kontrapunkts. Er trat auch für praktische Verwertung der Ergebnisse des Schulmusikunterrichts in der Kirchenmusik ein. „Aufgaben, Ziele und Grenzen der staatlichen Musikpflege" erörterte Prof. Kestenberg (Berlin). In Anlehnung an Fichte für eine Einheit der Schulbildung eintretend, ging er näher auf die musikalische Ausbildung der Volksschullehrerschaft, die Einrichtung von Fortbildungskursen, den Privatunterricht, die Kirchenmusikpflege und die Fachberatung ein und stellte schließlich einen Chorvereinserlaß und einen gewissen Ausbau des Akademischen Instituts für Kirchenmusik bei der Breslauer Universität in Aussicht. In einem Referat „Wege der Ausbildung für Schulmusiklehrer" unterzog Obermusiklehrer Bilke (Breslau) besonders die pädagogische Seite einer Betrachtung. Weiterausholend als die Themen vermuten ließen, sprachen Musikdirektor Müller (Köln) über „Methodik und Methoden" und Prof. Sonderburg (Kiel) über „Die heutige Stellung des musikalischen Lehrfaches in der Schule".

Lehrproben und Demonstrationen wurden hauptsächlich von Breslauer Lehrkräften mit ihren Schülern bestritten. Als besonders gelungen in diesem Rahmen müssen die Vorträge des Berliner Prof. Thielschen Madrigalchors und „Eine Gesangsstunde mit der Schulgemeinschaft einer einklassigen Volksschule (Dorfschule)" unter dem Gesanglehrer Sanke (Neu-Karlsdorf) bezeichnet werden. Weniger glücklich war es, zum Vortrag durch ein Schülerorchester das Andante aus Schuberts h-moll-Sinfonie zu wählen. Hier sollte man anstatt zu dem Notbehelf von Bearbeitungen zu greifen doch in erster Linie den reichen Schätzen aus der Musikübung der alten Collegia musica wieder zu ihrem Recht verhelfen. Zu bedauern blieb es, daß die Vorbereiter der Schulmusikwoche sich einer pädagogisch überragenden Kraft, des langjährigen Ministerialrevisors des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten Schlesiens, des Breslauer Gesangspädagogen Musikdirektors Max Thomale, nicht versichert hatten.

Möchten im übrigen insbesondere die Worte des Musikdirektors Müller (Köln), daß jeder Mensch kraft natürlicher Anlage ein Recht auf Musik hat und daß alles Methodische krank ist, wenn es nicht auf den vollen Menschen ausgeht, unter Ablehnung eines einseitigen Bildungsintellektualismus als notwendige Grundlagen jeglicher musikerzieherischen Tätigkeit im kleinen wie im großen erkannt und beherzigt werden. Schließlich handelt es sich doch um nicht mehr oder weniger als um das, was Kretzschmar so wahr und groß gesagt hat: „Das Schicksal der deutschen Musik entscheidet sich in der Schule".

AUSTRIACA

Von Emil Petschnig

AUS OPER UND KONZERTSAAL

Das musikalische Hauptvorkommnis Wiens im Lenzmonate war die Feier von R. Strauß' 60. Geburtstage, die durch Aufführung seiner wichtigsten Konzertwerke in 3 Orchester-, 1 Kammermusik- und 1 Liederabende und seiner sämtlichen Bühnenschöpfungen („Guntram" ausgenommen) in der Staatsoper begangen wurde. Abgesehen davon, daß der Jubilar eigentlich selbst Initiator wie Arrangeur des Festes war, abgesehen weiters von dem wenig Geschmack bekundenden Behagen, sich von unmusikalischen Zeitungsleuten und Bureaukraten (Unterrichtsminister Schneider verstieg sich z. B. zur Behauptung, Wien sei durch R. Strauß die musikalische Hauptstadt der Welt geworden!) in über-

triebenster Weise anstrudeln zu lassen, waren die beiden Strauß-Wochen keinesfalls ein dringendes Bedürfnis, denn man hatte die sinfonischen Dichtungen im Laufe des Winters z. T. sogar mehrmals gehört, und von den Opern inklusive der „Josephslegende" wurden einem unentrinnbar Woche für Woche je 2 Stück vorgesetzt, gelegentlich sogar zu „besonderen" „théâtre-paré"- oder sonstigen exorbitanten Preisen zwecks ausgiebigerer Füllung des Tantièmen-Säckels des Komponisten, dem als Direktor die Gestaltung des übrigen Repertoires vollkommen Hekuba ist. War er in ersterer Eigenschaft der glückliche epigonale Nutznießer der harten Kämpfe und Leiden eines Liszt und Wagner, ist er als letzterer nun der rücksichtslose Ausbeuter der österreichischen Gemütlichkeit (um nicht zu sagen: Dummheit), welche Rolle er anscheinend nicht so bald aufzugeben gesonnen ist, baut er sich doch jetzt hier eine prächtige Villa auf von der Gemeinde kostenlos überlassenem Grundstücke. Wem das Wesen der Straußischen Muse in ihrer Äußerlichkeit und Empfindungsarmut bisher noch nicht aufgegangen sein sollte, erhielt nun durch diese seine materialistische Handlungsweise den reichlichsten, gründlichsten Aufschluß darüber, eine Mentalität, die endlich zu dem völligen künstlerischen Marasmus führen mußte, den eben das neueste Opus des Tonsetzers, das während der Festivitäten zur Uraufführung gelangte Ballett „Schlagobers" erschreckend offenbarte. Nehmen wir es unter die kritische Lupe, ist vorerst festzustellen, daß die Pantomime, deren Szenarium diesmal auch Eigenbau des Komponisten ist und dessen undramatische Veranlagung Schritt für Schritt deutlich erkennen läßt, jeder Handlung entbehrt, denn ihr Grundgedanke, daß ein Firmkind sich an der im Titel genannten Schleckerei den Magen verdirbt und — obwohl der Arzt ihm eine Medizin und Ruhe verordnet — im Schlafe von allerlei Süßigkeiten weiterträumt, ist doch für ein 1½ stündiges Stück nicht interessant und tragfähig genug. Die Folge davon ist, daß bis auf die eben erwähnte Szene des Doktors beim kranken Kinde am Beginne der 2. Abteilung und das einleitende Bild, wo Konfirmanden mit ihren Paten in Equipagen (6 Pferdekräfte) vor einer Konditorei vorfahren und daselbst mit Schlagobers bewirtet werden, alles übrige nur eine lose Kette von Gruppen- und Einzeltänzen ist, die nicht nur mangels einer bewegenden Idee, sondern auch wegen oft ungebührlicher Ausdehnung ermüden und langweilen. So gibt es einen Kriegstanz der Marzipane, Zwetschkenmänner und Lebkuchen, einen Tanz der Fee Teeblüte, des Prinzen Kaffee mit Gefolge, des purzelbaumschlagenden wohlgenährten Holländers Kakao, die ihren Dosen entsteigen wie späterhin Mademoiselle Chartreuse, Ritter Slivowitz und Bauer Wutki den zugehörigen Flaschen. Sollte die Erhörung des zweiten und Abweisung des dritten durch erstere vielleicht gar eine politische Pointe enthalten? Die einzige originelle Idee des Abends ist eine riesige, schaumschlagende Zuckerbäckerpuppe, deren Schüssel ein ganzes Ballettchor schneeweißer Obersflocken entquilt, um den Hauptwalzer zu tanzen. Ferner ist da ein Hofstaat der Prinzessin Praliné, die zu einer Schrammelweise auf den Fußspitzen voltigiert, eine Revolte der misera plebs des Gebäcks, der Semmeln, Bretzeln, Kuchen, Schmalznudeln usw. wider die noblen Zuckerwaren, welche von Magiern, so das Mazzesbrot repräsentieren sollen, durch Zeitungen aufgehetzt, durch das Erscheinen riesiger Bierfässer aber rasch wieder beruhigt werden (also eine weitere Anspielung auf die Zeitgeschichte), bis sich endlich mit einer großen Schlußapotheose alles in Wohlgefallen auflöst. Man sieht, ein äußerst dürftiges Sujet, das nur noch von der Armseligkeit seiner Vertonung übertroffen wird: nicht eine melodische Wendung, nicht ein packender Rhythmus, der aufhorchen machte. Vorhanden ist nur der, gewiß in jeder Hinsicht gekonnte, aber sattsam bekannte und leer gebliebene Model des Straußischen Stils mit verschiedenen harmonischen und polyphonen (Passacaglia während des Aufstandes usw.) Kunststücken, ferner eine massige Instrumentation, welche einzelne Genußmittel klanglich zu charakterisieren versucht. All dies jedoch kann über die Abwesenheit erfinderischer Substanz im Tanz noch weit weniger hinweghören machen als etwa in der Programmusik, wo eine geistreiche Ausdeutung des poetischen Vorwurfs manches — wenn auch nur eine Zeitlang — vorzutäuschen vermag. Das Heitere ist zumal dem Deutschen weitaus schwerer zugänglich als etwa das Tragische, und wenn R. Strauß auch die metaphysischen Höhenflüge eines Bach, Beethoven, Bruckner versagt sind, er aber vielleicht den sicherlich auch nicht zu verachtenden Ehrgeiz besitzen sollte, fortan in die Fußstapfen des „Falstaff"-Verdi mit seinem weltüberwindenden Humor: „Alles hienieden ist nur ein Spaß" zu treten, so ist es ihm diesmal gründlich vorbeigelungen.

Wären die Milliarden, von Freunden des Komponisten für die reiche kostümliche und dekorative Ausstattung dieses fragwürdigen Produkts zusammengeschossen, in eine imposante Stiftung zur Unterstützung bedürftiger Musiker oder aufstrebender Talente verwandelt worden, hätte sein Name daraus sicherlich mehr und dauernderen Ruhm gezogen. Ballettchef Kröller löste die ebenso schwierige als mühevolle Aufgabe, den Schemen des Librettos etwas wie Leben einzuhauchen, unter völliger Hingabe der ihm unterstehenden Damen und Herren sowie des technischen Personals aufs denkbar glücklichste, während am Dirigentenpulte der Autor seines Amtes waltete. Nichtsdestoweniger war die Aufnahme der Novität beim Publikum der Generalprobe und Premiere nur eine achtungsvolle, und ihre einstimmige, teils höfliche, teils satirische Zurückweisung in der Presse nebst sonstigen an sie geknüpften scharfen Glossen dürfte R. Strauß belehrt haben, daß sich die von Schubert, Lanner, Joh. Strauß u. v. a. verwöhnten Wiener auch dann nicht ein verunglücktes Gericht als kulinarischen Leckerbissen aufschwatzen lassen, wenn es selbst eine bodenständige Etikette trägt (an der man es sich übrigens genügen lassen mußte; die Küche verriet sich kaum). In einer der Stimmungsmache dienenden Vornotiz stand zu lesen, daß unser Sechziger von kleinauf eine Abneigung gegen Schlagobers besessen habe; er hätte wohlgetan, seiner Idiosynkrasie treu zu bleiben, denn war die „Frau ohne Schatten“ oder die „Alpensinfonie“ bereits sein „Aspern“, ist ihm dieses Ballett allen Anzeichen nach zu einem „Leipzig“ gediehen, dem das „Waterloo“ leicht folgen könnte. Vorsichtshalber wurde daher das „Intermezzo“, dessen Urpremière den Clou des Anfang September stattfindenden Wiener Musik- und Theaterfestes hätte bilden sollen, von seinem, ob des jüngsten Fiaskos scheinbar schwer gekränkten Verfasser bereits zurückgezogen.

Vom Arrivierten wenden wir uns zu den noch um Gehör Ringenden, die ein Asyl im Musiksalon der Verlagsfirma Ludwig Doblinger gefunden haben, welche in Zusammenarbeit mit der ideal gesinnten Vereinigung der Wiener Musik- und Kunstkommission Uraufführungen intimer Tonwerte veranstaltet und auf dem Subskriptionswege deren Veröffentlichung in die Wege leitet. Das letzte derartige Konzert machte bekannt mit einer gefälligen viersätzigen Serenade für Streichquartett von Otto Rieger, mit einer sehr eigenartig-modern als großzügiges Charaktergemälde aufgefaßten Klavierfuge, der eine dreiteilige Fantasie vorausgeht, aus der Feder Joseph Meßners, des Salzburger Domorganisten, weiters mit 5 Liedern für Bariton (O. Jölli) und Klavierquartettbegleitung von Friedrich Frischenschlager, die mancherlei Feinheiten in Erfindung und Arbeit aufwiesen, ohne gerade den nachhaltigen Eindruck einer markant originellen Note zu hinterlassen. Dem überaus vornehmen, im Scherzo- und Variationensatz auch thematisch und an Stimmungsgehalt sehr eindrucksvollen Klaviertrio F-Dur Op. 15 von Karl Prohaska fiel der Abschluß der Veranstaltung zu. Das Sedlak-Winkler-Quartett, welches sich uneigennützigst in den Dienst der guten Sache stellte, und Prof. Friedrich Wührer am Flügel wetteiferten in der restlosen Bewältigung ihres großen, keineswegs leichten Pensums.

Die nun langsam verebbende Konzertsaison brachte uns noch die Bekanntschaft mit zwei interessanten Sängerinnen: Ada Sari, in Italien als Koloraturdiva viel gefeiert, ersang sich dank ihrer herrlichen geschulten Stimme, welche in der Höhenlage kein Ende zu nehmen scheint und die halsbrecherischsten Passagen mit spielerischer Leichtigkeit überwindet, einen sensationellen, echt südlichen Erfolg. Nach ihr kam mit einem Liederabend Frieda Klink, eine Deutschamerikanerin. Die in ihrem Vaterlande als Bühnen-, Oratorien- und Liedersängerin hochgeschätzte Künstlerin brachte altitalienische Arien, Lieder von Brahms, Wolf, Strauß wie heimatlicher Komponisten und schloß mit der selten gehörten Arie der Eboli aus Verdis „Don Carlos“. Das nahezu 3 Oktaven beherrschende Organ hat edelsten Klang und ist in allen Lagen vorzüglich ausgebildet. Diese guten Eigenschaften in Verbindung mit einer auch das Geistige vollkommen ausschöpfenden Vortragskunst verhalfen der Künstlerin, die sich übrigens einer wahrhaft königlichen Erscheinung erfreut, zu einem ganz außergewöhnlichen Erfolg und rechtfertigten den Wunsch, Frieda Klink, bald wieder, und zwar nicht nur im Konzertsaal, sondern auch in einer Oper zu hören. Altstimmen dieses Umfanges sind heute wahrhaft eine Seltenheit.

Ein Abend in E-Moll war das unter der Leitung des Münchner Generalmusikdirektors H. Knappertsbusch gestandene IV. außerordentliche Tonkünstler-

konzert, in dem Dvořaks melodie- und klangfreudige Sinfonie „Aus der Neuen Welt“ und Brahms elegische „Vierte“ eine, der Wirkung der letzteren ganz besonders zustatten kommende, nach Tempo und Rhythmus sehr energische, dabei aber auf subtile dynamische Schattierung keineswegs verzichtende, dankbarst aufgenommene Reproduktion erfuhren. Das Gedächtnis an die vor einem Säkulum erfolgte Uraufführung von Beethovens „Neunter“ wurde seitens P. Klenaus durch genaue Wiederholung des damaligen Programms, welches bekanntlich noch die Ouverture „Weihe des Hauses“ und 3 Sätze der Missa solemnis enthielt, würdig begangen. In der vorletzten Aufführung des Philharmonischen Chors dagegen machte ein junger Dirigent, Viktor Zuckerkandl, Schüler Dr. Heinrich Schenkers, und Prof. R. Roberts, der bisher an kleinen und mittleren Operntheatern Deutschlands tätig war, durch eine zündende Verlebendigung der Mendelssohnschen „Walpurgisnacht“ von sich reden, welcher (auch in der Gestikulation) an den frühen Mahler gemahnende Impetus aber nicht minder den übrigen Nummern: Brahms' „Schicksalslied“ und „Nänie“, H. Wolfs „Christnacht“ und Schreckers „Schwanengesang“ zustatten kam. Es war ein voller Sieg des Gastdebutanten in seinem Geburtsorte. Die letzte diesjährige Darbietung derselben Gesangsvereinigung aber war der Erinnerung Eleonore Duses gewidmet, aus welchem Anlasse Verdis Requiem mit dem prächtigen Solistenquartett Felicie Hüni-Mihacsek, Rosette Anday, Georg Maikl, Karl Norbert unter der hesperisch-beschwingten Führung Ed. Granellis erklang. Dr. R. Specht hielt vorher eine recht überflüssige Gedenkrede. Emil Petschnig

TANZ

Der Abend von Lisl Rinaldini und Herbert Tamare im Konzerthaus, über den an und für sich gar nichts zu sagen ist, gibt mir Gelegenheit, auf den jungen Wiener Architekten Harry Täuber hinzuweisen, der einige ausgezeichnete Kostüme beisteuerte, die sich von allen bisher gesehenen sehr vorteilhaft unterscheiden. Täuber, aus der Wiener Kunstgewerbeschule hervorgegangen, ist jetzt hier am Deutschen Volkstheater tätig und hat unter andern auch Werfels „Spiegelmensch“ im Burgtheater ausgestattet. In Wien nimmt man jedoch auf Bühnenbilder sehr selten Rücksicht, man spricht fast nie davon, und den Künstler, der sie macht, kennt man gewöhnlich überhaupt nicht. Höchstens es handelt sich um eine Operette; dann wird in den größten Phrasen und Lobeshymnen über den gebotenen Kitsch geschwärmt. In den Sprechtheatern ist es für einen phantasievollen Künstler, wie Täuber einer ist, besonders schwer. Denn die guten Entwürfe nützen sehr wenig, weil alles nur halb ausgeführt wird. Die alten vorhandenen Dekorationen müssen immer wieder herhalten und werden irgendwie in die sogenannte neue Inszenierung hineingebaut, ob sie dorthin passen oder nicht. Wird aber schon einmal ein ganz neues Bühnenbild spendiert, so reicht es nicht mehr auf die Kostüme; man nimmt die von früher, weil es billiger kommt und dann — das Publikum merkt es ja doch nicht, versteht ja doch nichts davon. So meint wenigstens der Direktor. Wer aber fast nie etwas davon merkt, ist der Kritiker, denn sonst müßte man eine andere Tonart vernehmen.

Bei diesem Tanzabend wurde auch der Versuch gemacht, Gottfried Kellers „Tanzlegendchen“ tänzerisch auszudrücken, doch es mißlang und wurde eine allzu überstürzte, unausgereifte Aneinanderreihung der Geschehnisse, die ohne Kenntnis der Dichtung überhaupt unverständlich geblieben wären. Den szenischen Rahmen hatte Harry Täuber äußerst geschickt und stimmungsvoll mit ganz geringen Mitteln gegeben, was besonders bei den schlechten Bauverhältnissen des Konzerthauses hoch anzurechnen ist.

In der Staatsoper war das sogenannte große Ereignis das neue Ballett „Schlagobers“ von Richard Strauß, worüber an anderer Stelle ausführlich berichtet wird. Ich möchte nur einen guten Witz festhalten, der jetzt in Wien darüber umgeht. Schlagobers heißt — zum Verständnis für alle Nichtwiener — soviel wie Schlagsahne. Nun gabs bis vor kurzer Zeit in Wien ein strenges Verbot, in Kaffeehäusern und Konditoreien Schlagobers zu verkaufen, da ein großer Milchmangel herrschte. Kürzlich aber wurde es widerrufen. Man sagt nun, daß dieses Schlagobers-Verbot zu früh aufgehoben worden sei, es wäre besser, wenn es noch in Kraft wäre, weil ... nun ja ... L. W. Rochowanski

Berliner Musik / Von Adolf Diesterweg

Die Erstaufführung der zweiten Sinfonie von Eduard Erdmann dürfte ein besonderes Interesse für sich in Anspruch nehmen. Eduard Erdmann gilt seit einigen Jahren als eine der vielversprechendsten Begabungen innerhalb der jungen, ungeduldig vorwärtsdrängenden Generation. Er hat die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit seiner Zeit zunächst dadurch auf sich gelenkt, daß er als einer der ersten für die extremen Produkte des Schönberg der letzten Periode, für Hindemiths berüchtigte „Klaviersuite 1922" und für die foxtrottelnden Rhythmen jener Tanzschnabuleske entsetzlichen Angedenkens (der „Tanzsuite" des Pianisten A. Schnabel) am Klavier eintrat, wobei er kluger Taktiker genug war, dem peinlichen Eindruck dieser Darbietungen dadurch ein paroli zu bieten, daß er ihnen den Vortrag gemäßigt moderner und wertvoller Werke aus älterer Zeit vorausgehen ließ. (Dies Verfahren ist neuerdings bekanntlich von ehrgeizigen jungen Pianisten und Pianistinnen, die sich um jeden Preis — manchmal auch um den der eigenen Überzeugung — in Szene setzen wollen, nachgeahmt worden.)

Es wird noch in aller Erinnerung sein, daß die auf dem Weimarer Tonkünstlerfest des Jahres 1920 zur Uraufführung gelangte erste Sinfonie Eduard Erdmanns dadurch überraschte, daß sie sich trotz gelegentlicher Lockerung der tonalen Beziehungen durchaus nicht in zügelloser Negation aller bisherigen musikalischen Errungenschaften gefiel, daß insbesondere ihre Formgebung auf einem wohldurchdachten Gestaltungsplan beruhte. Darüber große Enttäuschung im Futuristenkral, dessen Bewohner in ihrer Erwartung, in dem begabten Erdjüngling eine Art von Häuptling der extremsten Richtung heranwachsen zu sehen, getäuscht waren. Um so mehr waren alle diejenigen, welche von anarchischen Experimenten kein Heil für die Zukunft der Musik erwarteten, geneigt, auf die weitere Entwicklung Eduard Erdmanns Hoffnungen zu setzen, wenn auch Tieferblickende die Gefahr, daß der in dem jungen Musiker unverkennbar sich vollziehende Kampf zwischen Alt und Neu sich zugunsten des Radikalismus entscheiden werde, mindestens für gegeben erachteten.

Die Hoffnungen auf eine Entwicklung des jungen Komponisten in positiver Richtung hat in seiner zweiten Sinfonie leider keine Erfüllung gefunden. Das Werk hat nach der starken Talentprobe der ersten wohl ziemlich allgemein enttäuscht. Dies konnte auch durch den Achtungserfolg, den die Clique ihm bereitete, nicht verschleiert werden. Das futuristische Glaubensbekenntnis hat über den lebendig empfindenden Musiker einen Pyrrhussieg davongetragen. Was an entwicklungsfähiger Begabung in Eduard Erdmann steckt, es konnte sich in diesem Werk von des Dogmas Gnaden nicht auswirken. Es ist ein Opfer, dargebracht auf dem Altar der Atonalität. Die Folge solcher intellektuellen Vergewaltigung lebendiger Kräfte ist ein lahmes, unjugendlich-spintisierendes Musizieren, ohne organisch gewachsene Gliederung, ertüftelt und erquält bis in die verkrampften Höhepunkte hinein, hohl in den pseudomystischen Partien, schwunglos im ergrübelten Scherzando. Man gewann fast den Eindruck eines zum Zweck des Eintritts in die Atonalistenzunft unlustig abgelegten Gesellenstücks.

Ob es Herrn Erdmann trotz des Meisterbriefs, den ihm die futuristische Gilde (mit einigen Vorbehalten in Ansehung des „guten Betragens" wegen gewisser tonaler „Rückfälle") zweifellos nicht vorenthalten wird — das erfordert schon die Notwendigkeit der Propaganda — wirklich wohl in seiner Haut ist? Man darf es bezweifeln! Wie es in diesem neuesten Opfer Arnold Häßlichtals in Wirklichkeit aussieht — denn auf das Schuldkonto dieses in seinen Auswirkungen nachgerade gemeingefährlichen Schädlings und auf das Schuldkonto seiner nach meiner Überzeugung überwiegend aus unehrlichen Mitläufern bestehenden, snobistischen Clique sind die Verirrungen zu buchen, deren wir uns heute zu erwehren haben — wird gerade an dieser Sinfonie deutlich: nicht nur, daß Eduard Erdmann im Verlauf seines Werkes auf Momente mit der Tonalität liebäugelt — die Schlußtakte des Werkes sind in ihrem ganzen Zusammenhang absolut tonal gehalten! Man wird diesen vollkommenen, nach dem, was vorangegangen ist, durch nichts motivierten Umschwung — er wirkt ungefähr so, als ob jemand eine lange Rede, die er in Volapük gehalten hat, plötzlich in dichterisch gehobener deutscher Sprache schließen wollte — ohne dem jungen Musiker zu nahe zu treten, als Bekenntnis seiner Sehnsucht nach

jener innerlich nicht überwundenen Kunst ansehen dürfen, die kein dogmatischer Terror der Welt aus einem Herzen zu vertreiben vermag, das sich ihr einmal geöffnet hat. Was wir an Eduard Erdmann hier erleben, ist nach meiner Überzeugung nichts anderes als die Rebellion des natürlichen Menschen gegen theoretische Vergewaltigung! Dem Gedanken, daß die tonalen Schlußtakte nichts weiter als eine billige „captatio benevolentiae" oder einen gedankenlosen Atavismus darstellen, möchte ich angesichts der Persönlichkeit Eduard Erdmanns ebensowenig Raum geben, wie der Annahme, daß es sich um eine zynische Spielerei handelt. Dürfen wir sie als ein erstes Zeichen zukünftiger Besinnung nehmen? Oder wird sich die beklagenswerte Selbstvernichtung eines im Grunde künstlerischen Menschen unaufhaltsam vollziehen?

Ich höre die Einwendung: was steht im Wege, daß Tonalität und Atonalität in einem und demselben Werke friedlich nebeneinander wohnen? Natürlich kann man beide zusammensperren, wie den Tiger mit dem Lamm, die Schlange mit dem Kaninchen — mit der Wirkung, daß sogar eine Art „Einheit" erzielt wird: der Tiger wird das Lamm, die Schlange das Kaninchen auffressen, ebenso wie — im Falle Erdmann — der atonale Bandwurm in seiner ganzen Länge in einem Tropfen Tonalität — ersäuft. Beweisen läßt es sich natürlich nicht, daß Tonales und Atonales, wie es in der Sinfonie Eduard Erdmanns schroff, nirgends grenzhaft, nebeneinander steht, jeder gefühlsmäßigen Verbindung ermangelt. Wer kein Empfinden dafür hat, daß hier unüberbrückbare Gegensätze gewaltsam zusammengekoppelt werden, dem ist eben nicht zu helfen. — Natürlich werden die Herren Atonalisten wieder mit der Behauptung krebsen, schon Johann Sebastian Bach habe in gewissen Stücken — so z. B. in der Gigue der sechsten englischen Suite — dem „rücksichtslosen Kontrapunkt" gefröhnt. Diese Behauptung — sie ist schon unzählige Male zurückgewiesen worden — wird durch ihre ewige Wiederholung nicht richtiger. In Wirklichkeit hat Bach, dessen lineare Stimmführung überall auf dem Grund eines unbeirrbaren harmonischen Empfindens ruht, nicht das geringste mit den Bestrebungen der Atonalisten zu tun. (Es könnte den Herren so passen, sich zur Rechtfertigung ihrer durch kein inneres Gesetz zusammengehaltenen Töneklitterungen auf diesen Urgeist beziehen zu dürfen.)

Die Wiedergabe der Erdmannschen Sinfonie durch das ausgezeichnet disziplinierte Bochumer städtische Orchester unter Rudolf Schulz-Dornburg — das Orchester war mit diesem seinem Dirigenten einer Einladung der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" nach Berlin gefolgt — ließ wohl keinen Wunsch des jungen Komponisten unerfüllt. An den ausgesprochenen Führereigenschaften Herrn Schulz-Dornburgs würde man übrigens eine noch reinere Freude haben, wenn man nicht durch die schlangenhaften Bewegungen des Dirigenten während der Leitung des Orchesters ganz empfindlich gestört würde. Was der Zweck eines solchen Schauturnens ist, bleibt unerfindlich — ich denke, die Tage des Pultvirtuosentums unseligen Angedenkens, sind in einer Zeit, wo die junge Generation nicht müde wird, die Wahrheit ihrer Kunstübung zu betonen, endgültig dahin!

Es folgte auf die Sinfonie Eduard Erdmanns die Uraufführung des neuen Klavierkonzerts von Emil Bohnke, das von Edwin Fischer, dem Schwager des Komponisten, aus der Taufe gehoben wurde. Ein aus ernstem Gestaltungswillen geborenes Werk, schwankt es im Stil unsicher zwischen Alt und Neu hin und her. Die ersten Kompositionen Bohnkes waren von Brahmsschen Vorbildern beeinflußt. Neuerdings strebt der Komponist — so bereits in seiner B-Moll-Klaviersonate — mit einer gewissen Gewaltsamkeit aus der Sphäre Brahms ins Gequält-Moderne heraus, ohne sich dort loslösen zu können, wo er nun einmal wurzelt. Die Folge ist ein Zwiespalt, der dem Eindruck auch des neuen Klavierkonzerts abträglich ist. Am besten ist der langsame Satz gelungen — er enthält nicht nur in einem zarten, fragenden Motiv, das von dem Klavier mit eigentümlich anziehender Klangwirkung angeschlagen wird, einen wirklich empfundenen Gedanken, der sich ohne weiteres einprägt und geschickt in die Gestaltung des Ganzen verwoben wird, er verzichtet auch in der Hauptsache auf gewaltsame und in ihrer Gewaltsamkeit nicht überzeugende Entladungen, die den Pianisten — so im ersten Satz — zu einer wahren Hephästus-Arbeit zwingen, ein Stil, dem der schweizerische Krafthuber von Schwager zwar physisch vollkommen gewachsen war, der aber das Wesen des Klaviers, als eines Gesangsinstruments, total verkennt. Am zerrissensten wirkt der letzte Satz, der, noch

mehr wie der erste, klare organische und einheitliche stilistische Durchbildung vermissen läßt. Möchte doch der Komponist, der sich freundwilligen Beifalls zu erfreuen hatte, zu der Erkenntnis kommen, daß nicht gewaltsames Streben nach neuem Stil, sondern daß inneres Wachstum in den Grenzen der eigenen Welt zu Leistungen von Gehalt fähig macht!

Was so vielen modernen Komponisten fehlt, der Mut, unbeirrt durch das Geheul futuristischer Reformderwische der Stimme in der eigenen Brust zu folgen, ist in einem Werk Heinrich Kaminskis verkörpert. Sein fis-Moll-Streichquartett, aus frei strömender Phantasie geschaffen, wirkt mit der Kraft innerer Notwendigkeit. Ich durfte es als wahrhaft befreiendes Erlebnis um so wärmer begrüßen, da ihm — es war an einem Abend des „Hilfsbunds für deutsche Musikpflege", den das Havemann-Quartett im wesentlichen bestritt — in der „Klaviersonate" eines ultramodern sich gebärdenden Jünglings ein denkbar steriles, mit dreistester Hand zusammengemanschtes Produkt aus der sattsam bekannten atonalen Konjunkturküche vorausgegangen war.

Das Streichquartett Heinrich Kaminskis, von dem ich annehme, daß es früher komponiert ist, als der 69. Psalm und das — nach allem, was man darüber gehört hat — im Problematischen stecken gebliebene Concerto grosso (Kompositionen, die ich leider noch nicht kennen gelernt habe) berührt dadurch besonders wohltuend, daß es den Eindruck organischen Wachstums macht. Seine schönen, gehaltvollen Themen entwickeln sich mit naturhafter Selbstverständlichkeit, ebenso ungezwungen erscheint uns die Geist und Leben atmende Kontrapunktik, die in einer prächtigen Fuge des letzten Satzes gipfelt. Möge Heinrich Kaminski — er ist innerhalb der jungen Generation eine der stärksten Hoffnungen — den kraftvollen Willen, er selbst zu sein, wie er sich in seinem fis-Moll-Streichquartett so überzeugend offenbart, in künftigen Werken wiederfinden!

Neuerscheinungen

Dr. Otto Ursprung: Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte. Vergangenheitsfragen und Gegenwartsaufgaben mit sieben Bildtafeln. Dr. Benno Filser-Verlag, Augsburg. 3 Mark.

Max Morold: Roderich Mojsisovics. Eine Studie. Separatabdruck aus „Aus dem Musikleben des Steirerlandes". In Kommission des „Verlages für neuzeitliche Kunst", Max Thomas, Magdeburg. 8°. 14 S.

Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle vom 1. bis 8. April 1924. (Programmbuch.)

Dr. Max Steinitzer: Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke. Beiträge zur Stadtgeschichte. Heft 5. Walter Bielefeld, Verlag, Leipzig. 3 Mark.

Aus dem Musikleben des Steirerlandes. Geschichtliche und biographische Skizzen zur steirischen Musikgeschichte. Herausgegeben vom Steirischen Sängerbunde anläßlich der Musikausstellung 1923. Verlag Leykam, Graz, 1924. kl. 8°. 148 S.

Kurt Arnold Findeisen: Der Weg in den Aschermittwoch. Ein Rob. Schumann-Roman, II. Teil. Verlag: Grethlein & Co. in Leipzig und Zürich. 8°. 282 S.

Theo Schäfer: Also sprach Richard Strauß zu mir. Aus dem Tagebuch eines Musikers und Schriftstellers. Verlag: Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund. 8°. 2,50 Mark; geb. 3 Mark.

Josef Hauer: Vom Wesen des Musikalischen. Ein Lehrbuch der atonalen Musik. 8°. 64 S. Verlag der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), Berlin-Lichterfelde.

Ernst Lissauer: Geschichten von Musik und Musikern. (Musikalische Volksbücher, herausgegeben v. Adolf Spemann). Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart. 8°. 4,50 M.

Erwin Hartung: Die Oberton-Leiter. Die natürliche Grundlage der Musik. Selbstverlag Erwin Hartung, Heidelberg. 8°. 32 S.

Robert Schumann-Stiftung

Einzahlungen

St. H.	M. 10.—	S. E.	M. 10.—
B. v. M.	„ 10.—	K., Z.	„ 30.—
R. B.	„ 20.—	B. H.	„ 20.—
S. E.	„ 10.—	Z. B.	„ 30.—
B. J.	„ 25.—	Sch. W.	„ 20.—

Auszahlungen

R. G., B.	M. 100.—	B., H.	M. 50.—

Besprechungen

Aus dem Verlag N. Simrock-Berlin liegen vor:

Wilh. Kempff, vier Gesänge op. 7 und vier Lieder op. 16. Eine Zahl ungleicher Lieder, teils nur „komponiert" und nicht empfunden, doch teils schön mit inniger, gesanglicher Melodieführung. Als ausdrucksstark und durchaus eigen sind hervorzuheben: Erntelied (Dehmel), Synnöves Sang und die Amsel. Pippas Morgengesang (ohne Opuszahl) ist ein recht nettes Liedchen, an dem mir nur die durchgängigen, dicken Oktaven der Klaviermelodieführung mißfallen.

Arthur Perleberg, Die chinesische Flöte op. 24, arabische Gesänge op. 25. Während ich bei Kempff in den genannten Liedern das Gefühl von echtem, ehrlichem Musikertum habe, gewann ich hier den Eindruck eines durchaus äußerlichen Musikmachens. Der angewandte Sprechgesang ist unmelodisch; harmonische Finessen sind das einzig Interessante an diesem Opus.

Paul Kletzki, Drei Nachtgesänge op. 3; Lieder op. 5; Drei Gesänge op. 6. Ein starkes Talent bricht sich über das noch unreife und bombastische op. 3 (warum gedruckt?) Bahn, kehrt in op. 5 und 6, wenn auch noch schwankend (Hugo Wolf!) zu Schlichtheit und Melos zurück und singt ganz herrliche und innige Weisen, mit op. 5 Nr. 3: Sterne,. die als Schöpfer einen tiefen Menschen zu haben scheinen.

Fr. Leipoldt

Neuigkeiten der Edition Steingräber.

In der gegenüber dem einfachen vierhändigen Satz erhöhten Genuß gewährenden Fassung für zwei Klaviere, hat Bruno Hinze-Reinhold vier klassische Werke herausgebracht. Ein Klavierkonzert in F-Dur von Wilhelm Friedemann Bach, das auch als Sonate bezeichnet werden kann, enthält frische, ansprechende Musik, die an die Ausführenden nicht übertrieben hohe Anforderungen stellt. Drei Klavierkonzerte von Mozart (F-Dur, Köchel-Verzeichnis Nr. 413, B-Dur, Köchel-Verzeichnis Nr. 456, B-Dur, Köchel-Verzeichnis Nr. 595) sind wahre Fundgruben melodischer Einfälle, brillanter Spielmanieren und tiefempfundener Tonsprache; zudem ist ein jedes durch dankbare Kadenzen des Herausgebers bereichert. — Eine Probe modernster Musik, gegen die sich der Verlag heute durchaus nicht abwehrend verhält, bietet die „Pan-Suite" von Alexander Maria Schnabel, einem neuerdings öfter genannten baltischen Komponisten. Keck springt der „Faun" herein und tanzt uns einen grotesken Reigen vor. In anderer Form zeigt sich nach der schwermütigen „Panflöte", die erlesene Klangeffekte anhäuft, der „tanzende Faun" in einem schwerfälligen Walzer. Nachdem uns der „verliebte Faun" seine Geheimnisse erzählt hat, endet eine „elegische Stimmung" die in allen Einzelheiten interessante, niemand durch extreme Haltung verletzende Suite. — Acht Gesänge von Henri Marteau (mit Klavierbegleitung) dürften schon ihres Schöpfers wegen allseitiger Teilnahme begegnen, erweisen sich aber auch der Berücksichtigung würdig. Es ist großzügige, echt empfundene Musik, die durch die auserlesenen Dichtungen von Benzmann, Hölderlin, Bierbaum, Holst, Carmen Sylva, Groth, Geibel und Greif angeregt worden ist; zwischen dem bewährten Alten und dem sein Recht erheischenden Neuen wurde eine geschickte Vermittlung geschaffen. Eine reizende Gabe stellen die acht „Kinderlieder" von Paul Kurze vor. Frisch und natürlich empfunden, leicht sangbar, die verschiedensten Stimmungen ausmalend, oft unter Tränen lächelnd, werden sie die Singenden und die Hörenden entzücken. Allen genannten Verlagswerken hat die angesehene Edition eine prächtige Ausstattung zuteil werden lassen.

Rudolf Birgfeld

Sigfrid Karg-Elert: Op. 107. 30 Kapricen für Flöte allein. Ein Gradus ad Parnassum der modernen Technik. (Steingräber-Verlag.) Preis 2 Mark.

Mit diesen 30 meist kurzen Stücken — vom ersten, das an Ph. E. Bach anknüpft, bis zum ganz allerliebsten Schlußsatz, einer wahrhaften Ciaconettinella alla miniatura, eins immer geistsprühender, unterhaltsamer und bei aller „Modernität" wohllautender als das andere, soll sich der Flötist für die ungewöhnlichen Anforderungen schulen, die ihm in den heutigen Orchester- und Solowerken entgegentreten und die allem Vermuten nach in gesteigerter Schwierigkeit in den noch kommenden Schöpfungen der Meister vom Tage erscheinen werden. Zudem bietet die Flöte der Gegenwart (besonders die Böhmflöte, die nur leider die klassische Klangfarbe der Flöte nicht hinreichend wahrt und daher keineswegs so allgemein gern gehört wie von den Künstlern geblasen wird) in der Tat zufolge ihrer fast beispiellosen Vervollkommnung Möglichkeiten dar, denen in den zur Zeit vorhandenen Kompositionen auch der Neuesten nicht entfernt Rechnung getragen wird. Demgemäß sind K.s Kapricen nicht nur mit allen erdenklichen Schwierigkeiten tonaler und harmonischer Art ausgestattet, sondern es sind in ihnen auch die mannigfaltigsten und erlesensten Aufgaben rhythmischer und metrischer Natur, sowie in Hinsicht auf Betonung und Gliederung gestellt.

Um die geistige Erfassung seiner Stücke zu erleichtern, ohne die ihre völlige technische Bewältigung unmöglich erscheint, hat ihnen der Komponist Sigfrid Karg von seinem alter ego, dem geistvollen Theoretiker und gewiegten Pädagogen, eine überreich mit Notenbeispielen versehene Abhandlung über die logische Entwicklung der modernen Figuration anfügen lassen, deren gründlichstes und nach-

haltigstes Studium ich jedem ernstlich Beflissenen gar nicht eindringlich genug anraten kann. Wer denkt dabei nicht an Hans Joachim Quantzens Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, vom Jahre 1752 (im Neudruck von 1906 leider gerade um die rein flötentechnischen Kapitel beschnitten)?

Und damit buon viaggio, carissimo opuscolo centesim'e settimo! F. E. Thiele

Louis Drouet, 62 Etüden für die Flöte. Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann.

Dem hervorragenden Wiener Flötenkünstler Ary van Leeuwen ist die Neuherausgabe dieses vortrefflichen Studienwerkes zu danken. Der Schwierigkeitsgrad steht etwa neben den „Großen Etüden" op. 29 von A. B. Fürstenau und vor den — ebenfalls bei J. H. Zimmermann erschienenen — Virtuosen-Etüden op. 75 von Ernesto Köhler. Wie fast alle Werke des bekannten Flötenmeisters zeigen auch diese Übungen einen angenehmen, melodischen Stil und fördern deshalb zugleich mit der Technik den musikalischen Geschmack des Schülers. Zur Ausbildung der Zungentechnik (Doppelzunge) eignen sich besonders die Nr. 37—43b. Drouets Gewandtheit im Spiel gestoßener Passagen soll Aufsehen erregend gewesen sein. Er wurde 1792 zu Amsterdam geboren und starb am 30. September 1873 zu Bern.

M. Schwedler

Kreuz und quer

Vom Leipziger Konservatorium. Max Pauer — Direktor des Instituts. Noch knapp vor sechs Monaten befand sich das Leipziger Konservatorium und zwar seit Jahren, in schwerster Not, von der auch unsre Zeitschrift oft genug zu berichten wußte. Und heute steht es finanziell wieder derart gekräftigt da, daß es mit Erfolg wagen konnte, keinen anderen als Max Pauer die Nachfolgerschaft Stephan Krehls anzutragen, Max Pauer, der, wenn wir nicht irren, vor einigen Jahren sogar die Stellung eines Direktors der Berliner Hochschule für Musik ausschlug. Das Wunder der Sanierung ist — außer der allgemeinen Besserung der Lage — ein Werk des neuen, letzten Herbst gewählten Kuratoriums unter dem Vorsitz des Hofrats Dr. von Philipp, das, aus geschäftskundigen, vor allem aber auch opferfähigen Leipziger Herren bestehend, gerade zur rechten Zeit mit Energie und produktivem Geist einzugreifen wußte. Von einer Not des Konservatoriums ist nunmehr nicht mehr die Rede, sofern auch die Stadt sich schützend — bis zur Deckung eines eventuellen Fehlbetrags von 50000 Mk. für das Geschäftsjahr 1924/25 — hinter das Institut gestellt hat. Mit unverkennbarem, echtem Stolz fühlt man sich wieder Herr der Lage, die Lehrergehälter werden nach Art der Staatsbeamtengehälter gezahlt, der Besuch der Anstalt ist zufriedenstellend, trotzdem die Unterrichtshonorare auf Friedenshöhe gestellt sind. So sieht man denn auch mit einer lächelnden Kaltblütigkeit der Entwicklung in Dresden entgegen, frägt sich, ob man wagen werde, staatliche Mittel für die völlige Neugründung einer staatlichen Musikschule in Anspruch zu nehmen, zumal die Staatsoper Zuschüsse verlangt — im laufenden Jahr über eine Million —, die in gegenwärtiger Zeit kaum verantwortet werden können. Und in Leipzig ist ein Institut, das sozusagen auf eigenen Füßen steht und aus eigener Kraft sich Weltruf erworben hat. Warum konnte Dresden in den etwa 70 Jahren Konservatoriumsentwicklung nicht selbst ein leistungsfähiges Konservatorium möglich machen, hingegen Leipzig das seinige? Das hat doch alles seine genau bestimmbaren Gründe, von denen schon letzthin die Rede war. Das Leipziger Konservatorium wendet sich denn auch an das Ministerium keineswegs um eine Verstaatlichung — zeigt es doch, daß es wieder kräftig dazustehen vermag —, wohl aber hat es einige Anliegen an den Staat, die hier ebenfalls zur Kenntnis gebracht seien; es wird dringend erbeten:

1. Die Verleihung der Bezeichnung „Staatliches" Konservatorium usw. statt früher „Königliches".

2. Die Wiedereinführung der Verleihung der Amtsbezeichnung „Professor der Musik" für besonders bewährte Lehrkräfte.

3. Seitens des Sächsischen Staates die Fehlbetragsgarantie bis zu 33% der gesamten Gehalts- und Pensionszahlungen des Rechnungsjahres.

1 und 2 kosten den Staat überhaupt nichts, es sind notwendige, in der Natur der Sache liegende Forderungen, über die gar nicht gesprochen zu werden braucht. Punkt 3 ist wohl so aufzufassen, daß der Staat im Notfall eine bestimmte Deckung übernimmt, die aber unter den jetzigen Verhältnissen gar nicht nötig sein wird.

Von der wirtschaftlichen Sicherung zur künstlerischen Hebung und gesunden

Weiterentwicklung! Daß nun an dieser entscheidenden Frage sofort gearbeitet wird, man zu der Anstalt aber auch das nötige Vertrauen hat, zeigt die Gewinnung Max Pauers als Direktor des Konservatoriums. Wer dieser Mann, der männlichste aller gegenwärtigen Pianisten, als Künstler ist, weiß die ganze musikalische Welt, daß er aber gerade auch als Organisator und Direktor der Württembergischen Hochschule für Musik Ungemeines geleistet hat, also gerade auf jenem Gebiet, das hier in Betracht kommt, weiß man zwar ebenfalls, Pauers Fähigkeiten dürften aber in den größeren hiesigen Verhältnissen noch ganz anders zutage treten als in Stuttgart. Es gibt für den im 57. Jahre, in unverminderter Blüte seiner Kraft stehenden Mann in Leipzig viel zu tun; er trifft einen Stamm ausgezeichneter Mitarbeiter an, vor allem aber auch ein ergiebiges, offenstehendes Feld, auf dem die notwendige Neuorganisation, die der musikalische Fachunterricht heute nötig hat, mit Erfolg unternommen werden kann. Wir heißen den großen Künstler und musikalischen Erzieher, und dies wohl sicher auch im Namen aller Leipziger Musiker und Musikfreunde, herzlich willkommen.

Hermann Kretzschmar an Felix Draeseke. In den Dresdner Nachrichten vom 15. Mai wird von Otto zur Nedden ein Brief Kretzschmars an Draeseke aus dem Jahr 1902 mitgeteilt, aus dem hervorgeht, daß Kretzschmar auch damals an einer gewissen Freud- und Energielosigkeit litt, die nicht, wie auch der Herausgeber des Briefes irrtümlich meint und wie man in verschiedenen Nekrologen lesen konnte, mit dem erst im Mai 1903 erfolgten Tode seiner Frau zusammenhängt. So schwer dieser Kretzschmar zu schaffen machte, so unterliegt keinem Zweifel, daß ihn die Berliner Stellungen, die dann allerdings mit ihrer Mehrung die Arbeitsleistung eines jeden, auch des denkbar leistungsfähigsten Mannes, weit überschreiten mußten, zunächst mit neuen Impulsen und Arbeitsenergien erfüllten, wie er denn auch gerade in den ersten Berliner Jahren einen frischeren Eindruck machte als in den letzten Leipziger Jahren. Kretzschmar war schließlich in erster Linie Künstler, und als er sich 1897 aus Gesundheitsrücksichten — er hatte auf dem Glatteis die Kniescheibe gebrochen — ganz vom praktischen Musikleben zurückzog und auf die akademische Lehrtätigkeit sich beschränken mußte, bedeutete dies für ihn eine Entsagung, an der er merklich litt, zumal sich der sächsische Staat zur Errichtung einer ordentlichen Professur für Musikwissenschaft nicht entschließen konnte. Die stärkste Enttäuschung in seinem Leben bestand aber darin, daß er 1895, zur Zeit seiner besten Dirigententätigkeit — seine bahnbrechenden akademischen Orchesterkonzerte standen damals in schönster Blüte, wurden dann aber unmittelbar nachher abgebrochen — nicht zum Nachfolger Karl Reineckes als Gewandhauskapellmeister gewählt wurde. Was das hieß, ist an anderer Stelle dieses Heftes zur Sprache gebracht. Wer Kretzschmars sensitives, leicht verwundbares, empfindliches Wesen kennt, kann nicht so eigentlich verwundert sein, daß von dieser Zeit an auch sein Interesse für die zeitgenössische Musik nachließ, die er gerade auch im Hinblick auf seine Dirigentenstellungen mit einer besonderen Aufmerksamkeit verfolgt hatte. Völlig aus der Praxis heraus ist ja auch sein „Führer" gewachsen; den Grundstock desselben geben Erläuterungen, die er für Aufführungen geschrieben hatte. Als die Praxis sich ihm verschloß, wurde sein kräftigster Lebensnerv unterbunden, und das ists vor allem, was den Schluß des hier zum Abdruck gebrachten Briefes erklärt. Hinsichtlich seines Hauptteils sei lediglich bemerkt, daß Kretzschmar in Wort und Tat mit allem Nachdruck für Draeseke eingetreten ist, er u. a. auch die Manuskript-Uraufführung der schwierigen Fis-Moll-Messe als Dirigent des Riedelvereins aus der Taufe hob, über welche Aufführung man den Dankesbrief Draesekes in der Denkschrift des Riedelvereins findet. So folge denn nunmehr dieser wichtige Brief:

Grimma, den 27. Dezember 1902

Hochverehrter Herr Hofrat!

Seemann Nachfolger hat mir vor ein paar Wochen schon das Vorspiel und „Christi Weihe" geschickt, leider ohne zu bemerken, daß ich dieses Geschenk auch in nationalökonomischem Sinn Ihnen zu danken habe. Es freut mich herzlich, daß Sie mich noch nicht vergessen haben, und verbindet mich Ihnen aufs neue. — Da mir das Manuskript der Auferstehung trotz der langen Zeit, seit ich es sah, immer noch deutlich vor Augen steht, können Sie denken, wie ich begierig bin, auch die anderen Teile kennenzulernen. Soweit ich Zeit gehabt

habe, das Gedruckte durchzugehen, hat es mich sehr ergriffen und stets mit Bewunderung erfüllt vor der schlichten und starken Poesie, die alles trägt, die einfachsten Formen und die großartigsten Konzeptionen, Bewunderung vor dem innigen Geiste, der in einzelnen Wendungen sich ebenso fesselnd regt, wie er die weiten Zusammenhänge mächtig beherrscht. Ich kann zu der Vollendung dieser Riesenarbeit nur staunend Glück wünschen und hoffe, daß die Trilogie ein Bayreuth findet, von dem aus sie schnell ins Volk dringt. Da sitzt da unten in Heidelberg, dem kleinen, ein sehr rühriger Mann: Philipp Wolfrum. Das wäre der richtige Dirigent, ein außerordentliches Werk in die Welt einzuführen.

Was mich betrifft, so ist wenig zu vermelden. Ich führe ein ziemlich mürrisches Auszüglerleben, bar jeder Arbeitslust und interesselos gegen musikalische Vorgänge. Hätte ich die Mittel, würde ich Landwirtschaft treiben; so beschränkt sich meine Ökonomie auf einen Bernhardiner und einen Schimmel. Weil sich's hier im Muldental hübscher lebt als in der Leipziger Gegend, bin ich seit Ostern nach Grimma übergesiedelt. Mittwochs und Sonnabends verabreiche ich in Leipzig je vier Kollegs! Doch genug! — Für die Gesundheit, die mir der Himmel gelassen oder wiedergegeben, muß ich dankbar sein. Nur das Gedächtnis und die Energie sind weg! — Kommen Sie mal in die Gegend, würde ich mich sehr freuen, Sie zu sehen. Mit besten Wünschen fürs neue Jahr und der Bitte, mich Ihrer Frau Gemahlin zu empfehlen, in alter Verehrung Ihr Hermann Kretzschmar.

Furtwängler und das Gewandhaus. Auf unsere Ausführungen im vorletzten Heft (S. 194) hat uns die Gewandhausdirektion ein Schreiben gesandt, von dessen Inhalt wir schon deshalb Kenntnis geben möchten, weil bis dahin unbekannte, der Presse vorenthaltene Angaben über die Zahl der jetzigen Gewandhauskonzerte gemacht werden. Diese sei von der Stadt auf 20 (früher 22) verringert worden, um die erforderliche Zahl von Proben zu ermöglichen. Daraus ergibt sich, daß besonders in Jahren mit spätfallender Osterzeit die Einrichtung des „wöchentlichen" Konzerts sich nicht aufrecht erhalten läßt. Ferner hätte sich Furtwängler nur zu höchstens 16 Konzerten verpflichtet, zwei Konzerte weniger, als Nikisch zuletzt zu dirigieren gehabt hätte. Von den 20 nunmehrigen Konzerten stünden drei bis vier Chorkonzerte vertraglich unter Straube, so daß, da Furtwängler 15 Konzerte diesen Winter leitete, nur für zwei Konzerte fremde Dirigenten herangezogen werden mußten, was schon unter Nikisch der Fall gewesen war.

Man sieht, wie die Tradition immer mehr abbröckelt, von der bei Weiterführung dieser Methode mit der Zeit überhaupt nichts mehr übrig bleiben wird. Daß man sich von der Stadt, obwohl diese für die Oper sich noch ein zweites Orchester verpflichtet hat, zwei Konzerte abhandeln ließ, ergab sich denn doch nur deshalb so ohne weiteres, weil der jetzige Gewandhausdirigent sich nur zu 16, resp. 15 Konzerten verpflichtete. Während es als eine ganz erfreuliche Abwechslung gelten konnte, wenn von den früheren 19 Orchesterkonzerten — nebst den drei wichtigen Chorkonzerten — zwei von fremden Dirigenten geleitet wurden, hätten unter den jetzigen Dirigentenverhältnissen vier Dirigenten herangezogen werden müssen, was denn doch allzu auffällig gewesen wäre und ein planvolles Arbeiten aussichtslos gemacht hätte. So nahm man also die von der Stadt gewünschte Verringerung um zwei Konzerte nicht nur gern in Kauf, sondern hieß sie sogar willkommen. Was Nikisch betrifft, so sei denn doch auch daran erinnert, daß er früher, d. h. bis in den Krieg hinein, auch die — zwei — Chorkonzerte leitete, und somit zu 20 Konzerten sich verpflichtet hatte. Da diese Chorkonzerte nicht mehr auf der Höhe standen und man sich an moderne schwierige Werke nicht mehr wagen konnte, war es überaus zu begrüßen, daß Straube dieses so wichtige Amt übernahm, wobei es auch zu der Verschmelzung des Gewandhauschores mit dem Bachverein kam.

Wir sehen, daß an der Niederreißung einer Einrichtung, die weit über 150 Jahre sich in geradezu wunderbarer Weise bewährt hat, weil sie auch in einer ganz besonderen Art mit dem gesellschaftlichen Leben Leipzigs zusammenhängt, verschiedene Instanzen beteiligt sind: Modernes Dirigententum, die Gewandhausdirektion selbst und die Stadt, welch' letztere uns aber in dieser Beziehung ziemlich unschuldig erscheint. Schließlich dreht sich natürlich die Frage um den Dirigenten. Geht dieser, wie gegenwärtig, davon aus, höchstens so und so viele d. h. möglichst wenige Konzerte zu dirigieren, so ist es in absehbarer Zeit um die einzig dastehende Eigenart des Institutes geschehen. Und dagegen erheben wir, auch gegen die ihren jetzigen Dirigenten warm verteidigende Gewandhausdirektion, unsere Stimme, wobei wir uns schließlich einzig und allein an diejenige Instanz wenden, mit der wir es allein zu

tun haben können, an Furtwängler selbst. In dem Artikel über Kretzschmar ist näher ausgeführt, was es heißen könnte, seine Hauptkraft einem so besonders gearteten Institut wie dem Gewandhaus zu widmen. Wir halten nun Furtwängler denn doch für einen zu innerlichen Menschen und Künstler — davon überzeugten letzten Winter vor allem der Vortrag der 8. und 9. Sinfonie Beethovens —, als daß wir annehmen könnten, der flüchtige Reisedirigentenruhm werde ihm auf die Länge genügen. Auch Furtwängler muß etwas anderes, sowohl Höheres wie Tieferes, vorschweben, und faßt er dieses mit all' seinem Ernst ins Auge, so wird er in seinem Streben nach einer echten Konzertkultur keinen offeneren und nachdrücklicheren Anwalt finden als die Zeitschrift für Musik. Wir würden dann der Tätigkeit des Instituts weit größere Aufmerksamkeit schenken, auf daß alles Positive dem ganzen deutschen Konzertleben zugute kommen kann.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Der Tempel", Oper von Gottfried Lessing (Dortmund).

„Das Bildnis der Madonna", zwei Akte aus dem Cinquecento von Marco Frank (Wiener Staatsoper).

„Der Sprung über den Schatten" von Ernst Křenek (Frankfurter Tonkünstlerfest).

KONZERTWERKE

„Mirabile Mysterium" von Louis Kelterborn (Schaffhausen, 28. Juni).

„Don Juan", eine klassisch-romantische Phantasmagorie, für großes Orchester von Walter Braunfels (Leipzig).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Nero", Oper von Arrigo Boito (Mailand, Scala).

Fragment der nachgelassenen Oper „Viola" von Friedr. Smetana (Tschech. National- und Staatstheater).

„Der Ritter von der Humpenburg", kom. Oper von Hanns Ludwig Kormann (Goethe-Theater zu Lauchstädt, 25. Mai).

„Ännchen von Tharau", Singspiel von Hugo Röhr (Koburg, 29. Mai).

KONZERTWERKE

Karl Weigl: Zweite Sinfonie (Bochum).

Herm. Suter: Le Laudi (Sonnengesang von Franz von Assisi). Chorwerk mit Orchester (Basel, 15. Juni).

Pisařowitz: Suite für Kammerorchester (Deutsche Musikakademie Prag).

Wenzel Kapral: Klaviersonate. Fünf Klavierstücke (Tschech. Sektion des Vereins für moderne Musik, Prag).

Hans Schimmerling: „Lyrische Kammermusik", für Singstimme, Streichsextett, Klarinette und Klavier (Tschech. Kammermusikvereinigung, Prag).

Hans Pfitzner: Violinkonzert (H-Moll) mit Orchester in einem Satz (Pfitzner-Woche, 4. Juni in Nürnberg [A. Moodie]).

Rudolf Kattnigg: „Karneval", Suite für großes Orchester Op. 5 (Wien, Leopold Reichwein).

Rudo Ritter: „Ruf der Erschlagenen", Requiem für Orchester und Männerchor (Würzburg, Konservatorium).

Wilhelm Rinkens: Sonate für Bratsche und Klavier (Erfurt, W. Hansmann und W. Rinkens).

Otto Böhme: „Radierungen", Streichquartett (Chemnitz, Leipziger Gewandhausquartett).

Otto Klemperer: 42. Psalm „Judica me" (Mainzer Liedertafel und Damengesangverein).

N. O. Raasted: Messe a cappella (Leipzig, Thomaskirche).

Eduard Erdmann: Zweite Sinfonie (Internationale Gesellschaft für neue Musik, Berlin).

Emil Bohnke: Klavierkonzert (ebenda, Edwin Fischer).

AUS KONZERT UND OPER

Leipzig

In einer Morgenveranstaltung des Richard Wagner-Verbands Deutscher Frauen wurden zeitgenössische Leipziger Komponisten aufgeführt: Otto Singers Suite für Klavier und Violine, Op. 11, kam durch Paul Hungar und Fritz Weitzmann zu eindrucksvoller Wiedergabe. Das kleine Werk zeigt in seiner Formvollendung viel musikalische Kultur; harmonisch und kontrapunktisch nicht uninteressant, dürfte diese Suite bei ihrem stets natürlichen, frischen Musizieren eine Bereicherung der neueren Violinliteratur sein. Paul Hungars Streichquartett in Es-Dur, vorgetragen vom Komponisten mit seiner schon auf erfreulicher Höhe stehenden, neu gegründeten Quartettvereinigung (Hungar, Mlynarczyk, Witter, Auber), überraschte besonders durch seinen äußerst klangschönen langsamen Satz. Wer mit solcher Erfindung und langem Atem zu gestalten weiß, wie es hier geschieht, von dem ist noch viel Gutes zu erwarten. Eine innerlich schwer ringende Natur, die ihren eigenen Weg geht, nicht nach rechts und links sieht, gibt sich in diesem Quartett absolut wahr und echt. Im ganzen eine in heutiger Zeit höchst sympathische Erscheinung! Vivant sequentes! Zwischen beiden Instrumentalwerken sang Frau Meta Jung-

Steinbrück mit bewährter Künstlerschaft Lieder von ihrem Gatten, Karg-Elert und Smigelsky. Str.

Die Wiederholung von Händels „Samson" durch den Leipziger Volkschor wird auf den 6. August verlegt, wo sie den Abschluß der in Leipzig stattfindenden Arbeiter-Kultur-Woche bildet, die das Arbeiterbildungs-Institut veranstaltet. Der Leipziger Volkschor wird sodann unter Mitwirkung des Berliner Volkschores den „Samson" in der Neueinrichtung von Otto Didam in der Alberthalle dramatisiert aufführen. Die musikalische Leitung hat Otto Didam, die Inszenierung Oberspielleiter Walter Elschner übernommen.

Bochum

Uraufführung von Karl Weigls zweiter Sinfonie.

Noch wenige Wochen vor dem Schluß der Konzertsaison spannte der Bochumer Generalmusikdirektor Rud. Schulz-Dornburg die Mitglieder des städtischen Orchesters durch die Uraufführung mehrerer Tonwerke moderner Struktur zu Höchstleistungen an, für die sich manch andere großstädtische Instrumentalvereinigung nach der emsigen Winterarbeit gewiß schön bedankt haben mochte. Die Bochumer Musiker, ein noch junger ehrgeiziger Künstlerstamm, sind an solche Nervenkost gewöhnt und geben in der Gefolgschaft ihres außerordentlich strebsamen Dirigenten mit seltener Spielfreude ihr Letztes her, um den Erfolg so weitgehend als möglich zu verbürgen. Jüngst stand die zweite Sinfonie des Wieners Karl Weigl zur Debatte. Die Uraufführung der Komposition füllte einen ganzen Konzertabend. Abgesehen von einer gelinden Abspannung im Finale, das durch die ungewöhnliche Dehnung der Befreiungsstimmung und des Verklärungsmoments die Konzentration des Ausdrucks teilweise noch vermissen läßt, folgten die Konzertgäste dem Gesamtwerk mit lebhafter Anteilnahme und versuchten schon nach den ersten Teilen der Sinfonie durch Beifall ihren Dank für das musikalische Geschenk zu bezeugen. Schulz-Dornburg dämmte ihn aber im Interesse einer geschlossenen Wirkung der Sinfonie noch rechtzeitig ein. Der Inhalt des Werkes hält Zwiesprache mit dem Tode und ringt sich inmitten furchtbarer seelischer Erschütterungen zur Überwindung durch. Die harmonisch-architektonische Anlage der fünf Einzelteile zeigt das Erlebnis, ja die Eroberung der Form als innere Macht und Wirklichkeit. Man kann daher den Stil des Ganzen wohl als neuen Klassizismus ansprechen. Der stürmisch bewegt einherschreitende Eingang entfaltet mit seiner reichen Polyphonie, die auf melodiösem Wege Quellwasser verschiedener Läufe aufnimmt und weiterleitet, eine lebhafte Blutwallung, die am Ende bei rhythmischen Verschiebungen im Klangcharakter des Wagnerorchesters gewaltige Auftriebskraft erhält. Das nachfolgende Scherzo wirkt in seinem Dur-Moll-Charakter, der durch chromatische Linienführung und tollen Tanztaumel ins Faunische weist, wie ein Hexenkessel, in dem es brodelt und zischt. Ein melodisch einprägsames Bläseridyll im Kammermusikstil bildet den Ausgang dieser spukhaften Episode. Im Adagio sind die tiefsten seelischen Regungen geborgen. Dunkle Holzfarben und sphärischer Gesang der Streicher mischen in kontrapunktischer Bewegung Schmerz und metaphysisches Erleben, um im rhythmisch scharf profilierten Trauermarsch großes Format anzunehmen. Man glaubt aus ihm Klage und Schmerz eines ganzen Volkes zu vernehmen. Der Eindruck war erschütternd. Eine gespenstische Todesvision, das lebhafte Zwischenspiel, wie sie Gustav Mahlers Palette nicht selten zu prägen pflegte, bereitet auf ein weitgezogenes Finale vor, in dem nach ausgefochtenem Themenkampf die an Bruckners Stil gewachsene Erlösungsmusik zu lichten Höhen führt. Das Wohltuende an der Sinfonie ist der Eindruck des modernen Aufschwungs, dem indessen die Achtung vor den Ausdrucksmitteln der Überlieferung nicht abhanden gekommen ist. Schulz-Dornburg folgte den Gesetzen der Sinfonie mit äußerster Hingabe und Treue im Kleinen. Er wußte die Geschlossenheit des visionären Erlebens derart eindringlich von Satz zu Satz zu steigern, daß die ungeheueren Mühen des Studiums der Instrumentalpartien gar nicht fühlbar wurden. Das trefflich disziplinierte Orchester entledigte sich seiner bedeutenden Pflicht durchaus lobenswert. Der anwesende Komponist, Schulz-Dornburg und sein wagemutiger Helferstab wurden wiederholt mit starkem Beifall ausgezeichnet. Max Voigt

Bonn

Das Bonner Konzertleben hat, wie in den meisten Städten Deutschlands, ziemlich nachgelassen, sowohl hinsichtlich der Besucherzahl wie der Zahl der Aufführungen. Die früher so begehrten Solistenabende sind infolge des Bankerotts mancher Konzertgesellschaften fast gänzlich in Fortfall gekommen. Nur noch die städtischen Aufführungen finden regelmäßig statt, indem der städtische Gesangverein fünf große Konzerte und das städtische Orchester sechs Sinfoniekonzerte veranstaltete, denen noch sechs städtische Kammermusikkonzerte anzureihen sind. Sämtliche Aufführungen unterstehen der Gesamtleitung des städtischen Generalmusikdirektors F. Max Anton, der vor zwei Jahren von Osnabrück kommend, hier Nachfolger von Professor Grüters wurde. Die Leistungen des Dirigenten traten mehr auf dem Gebiete des Chorgesangs hervor als in der Führung des Orchesters. Außer dem Elias von Mendelssohn, dem Weihnachtsoratorium und der Matthäuspassion von Bach und dem Chorwerk „Vita nuova" von Wolf-Ferrari gewann die Aufführung des 100. Psalms von Reger größere Bedeutung. Die Sinfoniekonzerte hielten sich ganz in den gewohnten Bahnen, brach'en meist die bekannten Werke berühmter Meister, ohne die Moderne gebührend zu berücksichtigen. Zudem war die Ausführung manchmal zu beanstanden. Meist kamen die einheimischen Solisten zu Wort, da „Berühmtheiten" ja kaum noch zu bezahlen sind. Auf besonderer künst-

lerischer Höhe standen die Kammermusikabende, die im vergangenen Winter stets von einer Streichquartettvereinigung bestritten wurden. Das Gewandhausquartett bewährte sich mit dem Vortrag klassischer Meisterwerke, das Havemannquartett spielte Beethoven, Brahms, und ein neues, sehr anstößiges Quartett von Alban Berg, das Kölner Schulze-Priska-Quartett machte uns mit einem Streichquartett des erfolgreichen Kölner Komponisten Heinrich Lehmann bekannt, das hiesige Kirchenmaier-Quartett brachte ein besonders klanglich wirkungsvolles Streichquartett von F. Max Anton zur Uraufführung, das Amar-Hindemith-Quartett spielte Schönberg und Hindemith, und das Budapester Streichquartett Werke von Mendelssohn, Schumann und Dvořák. Im übrigen entfaltete hier der Bachverein unter seinem strebsamen Dirigenten Willy Poschadel eine rege Tätigkeit. Sowohl eine Messiasaufführung wie ein Bachkonzert mit der Trauerode, dem 1. Brandenburgischen Konzert und dem Magnifikat und die Aufführung des deutschen Requiems hatten einen großen Erfolg.

Über unser Opernleben ist nicht viel zu berichten. Besitzen wir doch nicht mal eine eigene Operntruppe, sind vielmehr auf die Gastspiele auswärtiger Ensembles angewiesen, die in unserem alten, in dem entfernteren und unglücklicheren Stadtteile Bonns gelegenen Stadttheater allwöchentlich gastieren. Ein schon vor dem Kriege geplanter moderner Theaterneubau konnte durch den Kriegsausbruch nicht zur Ausführung kommen. So waren wir schon infolge der kleinen Bühneneinrichtung auf die Aufführung nur kleinerer Opern bisher angewiesen. Nun scheint doch auch über diese Mängel die neue, auf Einfachheit gerichtete Bühnenkunst hinweghelfen zu können, da die kürzliche Aufführung des „Rheingoldes“ bewies, wie mittels der Stilbühne auch auf beschränktem Raume die Inszenierung eines Musikdramas möglich ist. Der einheimische Bühnenbildner Walter von Wecus hatte einen gewaltigen Goldreif über die Bühne gespannt, der symbolisch die ständige Umrahmung der drei Bühnenbilder gab. Ihre auf das Nötigste beschränkten Dekorationen konnten hinter dem „Ring“ jedesmal neu aufgebaut werden, so daß auf diese Weise ein pausenloser Ablauf der Handlung ermöglicht wurde. Die Darsteller wurden im vergangenen Winter von der Koblenzer Oper gestellt, worunter Wallenda sich als Spielleiter auszeichnete und auch im allgemeinen die Bühnenbilder entwarf. Von den Sängern ragten der Tenorist Wünsche und besonders der jugendliche Schroeck als Bariton und der Bassist Krasser hervor. Frau Schroeder-Hallensleben wies als Hochdramatische sowohl darstellerisch wie stimmlich stets vorzügliche Leistungen auf. Das Bonner städtische Orchester versah den instrumentalen Dienst stets mit Sorgfalt und Genauigkeit. Musikdirektor Sauer war als Theaterkapellmeister stets am Platze, und brachte mit Schwung und Umsicht wertvolle Aufführungen zustande. Eine Reihe von Wagneropern ist in der letzten Spielzeit in Szene gegangen, sowie Fidelio, Hänsel und Gretel, Lustige Weiber, Nachtlager von Granada und Die toten Augen. Von russischen Werken kamen Tschaikowskys Eugen Onegin zur Aufführung, und von französischen Opern die unverwüstlichen Werke von Thomas und Gounod, sowie Meyerbeers Hugenotten. Neben Rossinis Barbier und Verdis Troubadour, Rigoletto und Aïda kamen besonders die Jungitaliener zu Wort. Eine wertvolle Erstaufführung war die der beiden neuen Einakter von Puccini: Der Mantel und Gianni Schicchi. K. G.

Darmstadt

Schicksalsfragen des hessischen Landestheaters.

Die Jahre der Nachkriegszeit haben für das Darmstädter Staatstheater einen wenig günstigen und glücklichen Verlauf genommen; unter dem fortgesetzten Druck innerer und äußerer Gärungen, vielfacher Mißverhältnisse und unangebrachter Experimente haben sie das künstlerische Kulturniveau früherer Tage mehr und mehr verflacht, zersetzt, ja einen Niedergang gefördert, der dieser einstmals angesehenen Bühne zum völligen Ruin zu werden drohte. Dabei spielen Einflüsse, allgemeiner Zeitverarmung und Wirtschaftsnot nur eine untergeordnete Rolle; Verwahrlosung und Verflachung sind vielmehr die Folge einer in Tendenz und Praxis gänzlich verfehlten Theaterpolitik. Und die Formel dieses Systems, das unter der Führung des Intendanten G. Hartung so verhängnisvoll die Entwicklung des Theaters bestimmte, ist die der künstlerischen Rekordleistungen, der künstlerischen Eintagskunst. Persönlicher Ehrgeiz und unleugbar starke Regiefähigkeiten suchten in effektvollen, sensationell herausgebrachten Premieren, Neueinstudierungen u. ä. zu glänzen, eine stets zahlreiche fremde Zuhörerschaft nebst Presse zu fesseln und in Staunen zu setzen. Daß es gelang, ja selbst gelang, Einheimische in unbegreiflicher Kurzsichtigkeit für den Alltag der Theaterpflege in einen Taumel kritikloser Begeisterung zu stürzen, beweist der allgemein und weithin dringende Ruhm — nicht des Theaters, sondern Hartungs, des Intendanten, nein, Hartungs des Regisseurs! Denn trotz Titel und Amt blieb er zeit seiner Führerschaft der Regisseur und dem Theater fehlte der unentbehrliche Intendant. Darin lag das ganze Verhängnis! Signum: Unter größtmöglichster Sorgfalt mit einem Riesenaufwand an Mitteln, Zeit und Kraft Stücke herauszustellen, die unter dem Gesichtswinkel des Regietrumpfes standen, zu bewerten waren, darüber aber das übrige zu vernachlässigen und verkümmern zu lassen. So liegt es auf der Hand, daß auf dem Weg einer solchen Eintagskunst niemals ein gepflegtes Theater sich verwirklichen läßt; der Mangel an Stetigkeit von Führung und Pflege wird die Verwahrlosung zur unvermeidlichen Folge haben und im Laufe der Jahre mehr und mehr dem inneren Zusammenbruch entgegentreiben. — Das ist die Lehre des Darmstädter Beispiels, das Fiasko eines Systems, das Kunst

und Bühne vor allem als persönliches Zweckmittel ausschlachtet.

Aber noch ein anderes Moment belastet die Hartungsche Theaterführung, zugleich die Ursache mannigfacher Ärgernisse und erbitterter Proteste; das ist jener Geist, der das Kunstwerk zum Tendenzstück entstellt: die Verquickung von Kunst und Politik, überhaupt von außerkünstlerischen Elementen, nicht selten in einer herausfordernden, verletzenden Art. Dies gilt naturgemäß vom Schauspiel mehr als von der Oper, ist aber auch hier ohne Zweifel zu verspüren.

Was sonst an Gründen des Verfalls hinzukommen mag, sind Begleiterscheinungen jenes verfehlten Systems. So etwa der leichte Verlust hervorragender Kräfte, die Geringwertigkeit neuer Mitglieder, überhaupt ein fortgesetzter Personalwechsel; oder die betriebsmäßige Eintönigkeit des Spielplans mit seinen farblosen, schwunglosen Aufführungen, szenischen Entgleisungen und Nachlässigkeiten, kurz gesagt, die gesamte innere und äußere Verschlampung des Betriebs. So ergibt auch der Überblick über die bisherige Spielzeit ein wenig erfreuliches Bild. Am besten noch hielt sich das Orchester unter Balling und Rosenstock, oft einer Oase gleich in seiner Isoliertheit. Hier liegen die nachhaltigsten Eindrücke, etwa die wiederholten Tristanaufführungen (Balling) oder die Erstaufführung von Verdis Meisterwerk „Falstaff" (Rosenstock), das in H. Bischoff einen schauspielerisch wie musikalisch hervorragenden Vertreter der Titelpartie fand, der auch in dem sonst verunglückten Hans Heiling oder als Jago (Othello) in stärkstem Maße interessierte. Die musikalisch gewiß reizvolle Uraufführung von Rich. Strauß' Tanzsuite (nach Couperin) versagte an darstellerischer Unzulänglichkeit, ebenso Rosenkavalier und Ariadne. Auch d'Alberts Abreise, Cherubinis Wasserträger und Thuilles Lobetanz sollten bald wieder verschwinden. Die Mozart-Renaissance, um die sich Balling hier, nach Jahren fast gänzlicher Ausschaltung Mozartscher Kunst, ein großes Verdienst erworben, fand ihre Fortsetzung und Erweiterung (Gärtnerin aus Liebe, Bastien und Bastienne usw.), und Cimarosas Heimliche Ehe erlebte eine glückliche Wiedergeburt. Mit dieser Aufzählung erscheint das Wesentliche bereits so gut wie erschöpft.

Was nun geschehen wird, bleibt abzuwarten. Die unbegreifliche Verschleppungstaktik, mit der die Regierung die Intendantenwahl betrieb, hat das Theater in eine Lage gebracht, die zunächst nur wenig erhoffen läßt. Jedenfalls wird der neue Intendant, Dr. E. Legal, eine harte, zunächst gewiß auch undankbare Arbeit haben, um eine einigermaßen entwicklungsfähige Basis zu schaffen. Ob Dr. Legal dazu die geeignete Persönlichkeit, mag die Zukunft lehren.

Lossen-Freytag

Dresden

Der russische Baritonist George Baklánoff absolvierte im Mai ein dreimaliges Gastspiel an der Dresdner Oper, und man würde kein Wesens von solchem Auftauchen internationaler Kunstgrößen machen, wenn ihnen in unserer Zeit nicht eine besondere Bedeutung zukäme. An sich reisendem Virtuosentum an dieser Stelle Huldigungen über Gebühr darzubringen, läge gewiß kein Grund vor. Aber gegenwärtig beansprucht es angesichts des Rückganges der gesanglichen und darstellerischen Kultur auf den deutschen Bühnen Beachtung und Würdigung. Wie Dr. Georg Göhler in seinen Betrachtungen über die Bedeutung und Aufgaben der kleinen und mittleren Opernbühnen in Deutschland (Heft 5) ganz ausgezeichnet ausführt, ist deren Erhaltung für die deutsche Musikkultur jetzt eine der ernstesten Pflichten. Sie waren die Pflanz- und Pflegestätte z. B. gerade auch für Sänger- und Sängerinnen-Nachwuchs an den großen Opernbühnen. Und wie sehr ihre Bedeutung und ihr Einfluß zurückging, das kann niemand klarer erkennen als der, dem es beruflich obliegt, sein Urteil abzugeben bei Verpflichtungs-Gastspielen für solche. Es ist erschreckend, wie die Qualität dieses Nachwuchses nachließ in dem letzten Jahrzehnt! — Braucht man nun wie bei uns jüngere Kräfte, die in der Lage sind, die älteren zu ersetzen bzw. an ihrer Vorbildschaft in den Rahmen des Ensembles der betreffenden Bühnen hereinzuwachsen, da fehlt es an allen Enden. Nomina sunt odiosa — ich will hier nicht Namen nennen von Vertretern und Vertreterinnen aller Fächer, die bei uns versagten. Genug, hier steht man jetzt vor der Notwendigkeit, ein neues Ensemble zu bilden. Schon in den letzten Jahren der Ära Seebach-Schuch ließ man leider die Dinge etwas zu sehr gehen. Letzterer war eben auch älter geworden. Aber es wuchsen doch noch Talente heran wie Burrian, Plaschke, die Osten, Nast usw. Jetzt hat man nun eine Reihe neue Kräfte engagiert, aber ich bin sehr skeptisch, ob sie die älteren auch nur annähernd ersetzen werden können. Die neuen Leiter der Bühne sind mit der Dresdner Tradition nicht vertraut; es fehlt überall die feine Witterung, die Begabung, echte Begabung erkennt. Die Dirigenten sind meist vorwiegend oder ausschließlich orchestral eingestellt. Und da denkt man mit richtigen Anfängern arbeiten zu können! — An Bühnen mit allabendlichen Opernvorstellungen! Die Vorbilder, die wenigen Größen aus besseren Zeiten sind meist auf Reisen, jedenfalls mit dem Herzen nicht beim Institut. Es fehlt Ensemble-Sinn, Kollegialität, die paar Größen blicken auf den Nachwuchs herab. — So reift nichts für die Zukunft heran. Nun, und da ist es für die Größen immer gut, daß manchmal der eine oder der andere Stern von auswärts kommt, der sie belehrt, daß sie keinen Grund haben, sich zu überheben und anderseits der den Leitern zeigt, was geleistet werden kann! In dieses Kapitel gehörten also die ziemlich schnell aufeinander folgenden Gastspiele Amatos und des schon genannten Baklánoff, die übrigens, an sich selber gemessen, interessante Beobachtungen ermöglichten. Amato, der ehemalige Triumphgefährte Carusos, bot eine spezifisch italienische Kunst, der gesangliche Ausdruck

stand im Vordergrund, bis zu einem gewissen Grade die gesangliche, die Kehlvirtuosität, ich denke an den Vortrag des Trinklieds Jagos im ersten Akt des Othello. Die Darstellung war auffallend wenig theatralisch. Jago ohne jeden äußerlichen „Bösewicht"-Zug. Alles mit der Physiognomie des Biedermanns. Ähnlich Scarpia, ganz der glatte Heuchler mit dem Faungesicht. Die Folterungsszene mit dem Ausdruck völliger Unbeteiligung, ja Uninteressiertheit an den Vorgängen. Bei Baklánoff deutlich die Einflüsse ausländischer Auffassungen, doch bei elementarem eigenem slavischen Temperament. Als Rigoletto starkes Betonen des um das Schicksal seiner Tochter bangenden und weinenden Vaters. Als Mephisto, der ja außerhalb Deutschlands überhaupt meist von Baritonisten, nicht Bassisten gesungen wird, Unterstreichen der dämonischen Gewalt über Faust. Dabei viele Züge typisch französischer Theatralik. Umherschleichen auf der Bühne während der Liebesszene. Bei der großen schlanken Erscheinung szenisch wirksam. Als Escamillo in seinem Liebeswerben die Manneskraft bis zum Brutalen betonend, damit aber auch gleichzeitig den Unterschied mit Don José, den an seiner Liebe zugrunde Gehenden, markierend. Dabei Virtuose der klanglichen Einstellung des Stimmorgans in allen Partien, vom Biegsamen, Geschmeidigen bis zum Stahlharten im Ausdruck. Beides typische „Virtuosen", aber als Hechte im stagnierenden Gewässer unseres Kunstlebens zu begrüßen — meine ich. O. S.

Der Tonkünstlerverein beging am 31. Mai die Feier seines 70jährigen Bestehens und verband damit zugleich die des 60. Geburtstags seines Ehrenmitglieds Richard Strauß. Er war jedenfalls eine der ersten musikalischen Körperschaften gewesen, die Werke von ihm zur Aufführung brachte. Franz Wüllner führte am 27. November 1882 seine Bläserserenade auf und im nächsten Jahre erschien der junge Strauß persönlich im Verein und spielte mit dem Cellisten Ferdinand Böckmann seine Cellosonate. Im übrigen möchte man Interessenten für die Geschichte des Vereins und seine Gründung auf die von seinem Hauptgründer und ersten Vorsitzenden Moritz Fürstenau zum 25jährigen Jubiläum geschriebene Chronik und die vom Schreiber dieser Zeilen zum 50jährigen verfaßte Festschrift verweisen. Diesmal war dem Programm nur eine Beilage zugelegt worden, die sich eben besonders mit den Beziehungen Strauß' zu dem Verein beschäftigte, der in der Hauptsache sich in seinen aktiven Mitgliedern aus denen der Staatskapelle rekrutiert. Auf den Abend zu kommen, so konnte natürlich nicht unbemerkt bleiben, daß Fritz Busch und die beiden andern Leiter der Kapelle Hermann Kutzschbach und Kurt Striegler ihm fernblieben. Der pensionierte Adolf Hagen dirigierte die Bläserserenade, die neben der Violinsonate, Liedern und dem Streichquartett in C-Moll auf dem Programm stand. Also daß, wie man sieht, der eigentlich straußische Strauß gar nicht zum Worte kam. So beleuchtete im Ganzen genommen der Abend als Strauß-Abend die jetzige Lage der Dinge. Das Verhältnis des Komponisten zu Dresden ist getrübt, das starke Band von ehedem zerrissen. Man will im Herbst die Josephslegende aufführen. Seit wann der Riß datiert? — Seit der Generalprobe zur reichsdeutschen Uraufführung der Frau ohne Schatten, die Reiner dirigierte. Man hörte einen Wortwechsel zwischen der Darstellerin der Titelrolle (Eva Plaschke von der Osten) und Strauß, es klappte wohl auch in der Regie nicht alles, kurz, es dauerte nicht lange und die Probe wurde abgebrochen. Die von auswärts anwesenden Musikreferenten mußten abdampfen, ohne das Werk kennen zu lernen. Neuerdings gaben sich Busch und die Verwaltung der Oper offenbar alle Mühe, mit Strauß wieder die Verbindung herzustellen. Wie es scheint, also vergeblich. Das in der Hauptsache der Tatbestand. Busch veranstaltete übrigens noch eine zyklische Vorführung sämtlicher Beethoven-Sinfonien, an deren Leitung er bemerkenswerterweise an zwei Abenden auch Hermann Kutzschbach und Kurt Striegler teilnehmen ließ. Bis auf die Neunte, die im Opernhaus in einer Morgenfeier zur Aufführung kam, war der Gewerbehaussaal der Schauplatz dieser Veranstaltungen, die sich trotz der vorgeschrittenen Jahreszeit eines guten Besuchs zu erfreuen hatten. O. S.

Louise von Westernhagen veranstaltete nach längerer Zeit wieder einen eigenen Tanzabend, an dem sie bewies, daß Dresden außer den Namen Wigman und Kratina in ihr eine wertvolle Tanzkünstlerin besitzt, die in der breiteren Öffentlichkeit noch viel bekannter sein sollte. Das Programm zeugte von viel Geschmack, und war wohl geeignet, die eigentlichen Wesenszüge ihrer tänzerischen Begabung, die dem weich Träumerischen zuneigt, deutlich werden zu lassen.
A. D.

Düsseldorf

Unter der Leitung des Intendanten Dr. Becker und in der musikalischen Regie von Kapellmeister Orthmann ging als deutsche Uraufführung des Italieners Franko Alfanos musikalische Legende „Sakuntala" hier erfolgreich in Szene. Der Text ist vom Komponisten selbst bei enger Anlehnung an das altindische Original bearbeitet. Die Musik verfügt über bemerkenswerte Qualitäten, sucht vom Verismus weg neue Wege natürlicher und poetischer Ausdrucksserschließung zu gehen. Die Singstimmen werden einfach behandelt, während die Orchesterpalette blühenden Farbenreichtum, aber gegen den Sinn der Legende zu überladene Instrumentationskünste zeigt. Man fühlt den Ernst der Arbeit und den gesunden Instinkt eines ehrlichen Musikers. Der Erfolg war verdient.

In Aachen hob Konzertmeister Hans Kötscher unter Dr. Raabes Leitung das Violinkonzert von Arthur Rösel mit großem Erfolg aus der Taufe. E. Suter

Eberswalde

Am Karfreitag brachte der hiesige Kirchenchor von St. Maria Magdalenen, unter Leitung von Ulrich Grunmach, der seit 1915

unter Mitwirkung des genannten Chors und solistischer Kräfte gut besuchte Kirchenmusikaufführungen mit Werken älterer und neuerer Zeit veranstaltet, neben Joh. Seb. Bachs Kantate „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem" und Pergoleses „Stabat mater" die „Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz" von Heinrich Schütz erstmalig hier und erfolgreich zu Gehör; an dem künstlerischen Gelingen der Aufführung hatten die Solisten Luise von Rogowski-Worthmann (Sopran), die ausgezeichnete Altistin Irmgard Rühle und der bekannte Berliner Baßsänger Karl Raché wesentlichen Anteil.

Essen

Aus Anlaß des 400jährigen Jubiläums des evangelischen Gesangbuchs fand vom 22. bis 26. April in Essen der **Rheinisch-Westfälische Kongreß für evangelische Kirchenmusik** statt, veranstaltet von den beiden Kirchengesangvereinen Rheinlands und Westfalens. Das Gesangbuch stand im Mittelpunkt sowohl der Vorträge als auch der kirchlichen Feiern, damit seine Bedeutung für das gottesdienstliche Leben beleuchtend und darüber hinaus für unsere gesamte musikalische Kunst. Dozenten dieser Tagung waren Geheimrat Prof. D. Dr. Smend-Münster über „Die weltgeschichtliche Bedeutung der dichterischen und musikalischen Lebenstat Luthers", Prof. Dr. J. Moser-Halle mit „Welche Gesichtspunkte sind maßgebend für die Auswahl von kirchlicher Musik im Gottesdienst?", Pfarrer Plath-Essen „Organische Eingliederung des Chorgesanges in den sonntäglichen Hauptgottesdienst". Den praktischen Aufgaben des Gesangbuchs dienten die drei besonderen Vorträge von Pfarrer Glebe-Bochum „Die Texte unseres Gesangbuchs" Pfarrer Lic. Rosenkranz-Kreuznach „Die Melodien unseres Gesangbuchs" und Generalsuperintendent D. Klingmann-Koblenz „Liturgische Verwendung unseres Gesangbuchs". Auch die kirchlichen Feiern standen im Dienste des Gesangbuchs, sich alle dem Ostergedanken unterordnend und in Osterliedern zum Ausdruck bringend. Im Mittelpunkt des Hauptgottesdienstes stand die Bachsche Kantate „Christ lag in Todesbanden", gesungen vom Essener Bachverein unter Leitung des Königl. Musikdirektors Beckmann. In der musikalischen Feierstunde kamen einheitlich zusammengefaßte Kirchenlieder von Bach, Mendelssohn-Bartholdy, Reger zur Verwendung, um zu zeigen, wie in der Kirche in freierer Weise musiziert werden kann. An seiner Ausführung waren beteiligt Kirchenmusikdirektor Ebing-Essen, Orgel, der Gnadenkirchenchor-Essen, der Frauenchor St. Simeon-Minden, Frau Leuchter-Essen, Sologesang, und Konzertmeister Lehmann-Essen, Violine. Das Kirchenkonzert brachte Choral, geistliches Lied, Motette, Kantate als Hauptformen vokaler Kirchenmusik, gesungen von Grete Buchenthal-Essen (Alt) und dem Pauluschor unter seinem Leiter O. Helm. H. Boell-Köln spielte Bachs Präludium E-Moll und Regers Choralfantasie „Wachet auf". Die nach alter liturgischer Ordnung gestaltete Vesper diente dem Gedanken des Anbetungsgottesdienstes, ausgeführt von dem Liturgen Pfarrer Blindow-Barmen, dem Barmer Vesperchor (Dirigent Deetjen-Barmen) und dem Organisten Grote-Schwelm. Die überaus zahlreiche Beteiligung an den Vorträgen und die gefüllten Gotteshäuser zeigten, wie stark das Interesse und das Bedürfnis für unsere musica sacra ist. Und so dürfte von diesem Kongresse eine starke Anregung ausgehen für die musikalisch-künstlerische Ausgestaltung des Gottesdienstes. Ein zu gleicher Zeit stattfindender Stimmbildungskursus des Gesangpädagogen Frankenberger-Nürnberg gab den Teilnehmern Gelegenheit zu lernen, die Stimmen richtig zu gebrauchen und zu pflegen. Daß der Kongreß über seinen eigentlichen Zweck hinaus den engen Zusammenschluß zwischen Rheinland und Westfalen, die Zugehörigkeit zu Preußen stark betonte und damit dem nationalen Einheitsgedanken diente, ist in Anbetracht der Besetzung beider Gebiete noch besonders zu erwähnen.

Schaun-Essen

Halle a. S.

Unser Stadttheater kann sich rühmen, unter seinem Intendanten Dietrich mit einem Überschuß abgeschnitten zu haben, ohne daß der seichten und leichten Operette ein weiter Spielraum bewilligt worden wäre. Im Gegenteil! Die ernste Schwester, die Oper, beherrschte das Feld. Richard Wagner übte wie immer mit seinem „Tannhäuser", der „Walküre", „Siegfried", der komischen Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" und dem Bühnenweihfestspiel „Parsifal" den alten ungebrochenen Zauber aus; Beethoven zeigte mit seiner „einzigen" Oper „Fidelio" erneute Anziehungskraft; Mozart erschien bis jetzt nur mit „Figaros Hochzeit" auf dem Spielplane. „Die lustigen Weiber von Windsor" lockten und füllten das Haus ebenso oft wie Bizets „Carmen", obgleich wir keine waschechte Frau Flut und keinen glaubhaften John Falstaff haben, und die faszinierende, den Männern die Köpfe verdrehende spanische Zigeunerin uns augenblicklich fehlt. „Die toten Augen" von Eugen d'Albert sahen uns müde an, obgleich Hilde Voß eine ganz vortreffliche blinde Griechin abgab und Fritz Kerzmann ihr als fast gleichwertig zur Seite stand. Mit Spannung sah man Schrekers Oper „Der Schatzgräber" entgegen. Je öfter man das Werk hört, desto schärfer treten seine Schwächen hervor, die des Textes sowohl wie der Musik. Trotz der im allgemeinen guten Besetzung konnte sich das Publikum doch nicht für den dramatisierten und unter Musik gesetzten Hintertreppen-Roman begeistern. Es kam zu weit weniger Aufführungen als man erwartet hatte. Außer der Els, die von Maria Günzel-Dworski vorzüglich verkörpert wurde, ist vor allem der „Narr" lobend hervorzuheben, den Fritz Berghoff in Gesang und Spiel ausgezeichnet traf. Der Titelheld — ein sonderbarer „Held" als Mittelpunkt einer Oper — stand auf schwachen Füßen. Fritz Müller-Raven hat wohl von Natur schönes Stimmmaterial, verfügt aber noch nicht frei darüber und zeigt zu wenig Darstellungstalent.

In unser Konzertleben ist mit Dr. Georg Göhler ein wichtiger Faktor gekommen.

Die Philharmonischen Konzerte haben Charakter erhalten, was vordem nicht der Fall war. Mit einem feinen Verständnis für die Eigenart der Tondichtungen verbindet Dr. Göhler eine staunenswerte Vielseitigkeit, die es ihm ermöglicht, mit dem gleichen sicheren Stilgefühl Werke unserer Altmeister Händel und Bach, Mozart und Beethoven zu interpretieren wie Werke der Romantiker und der modernen Tondichter. Wir erlebten unter seiner Führung einen Bach-Mozart-, einen Händel-, einen Beethoven-, einen Mahler- und Bruckner-, einen Mendelssohn- und Schumann-, einen Richard Strauß- und einen Smetana-Dvořák-Abend, die alle einen bleibenden Eindruck hinterließen. Die Aufführung der C-Moll-Sinfonie Beethovens war ein Ruhmesblatt in der Geschichte der Philharmonie. Das Gewandhausorchester unter Wilhelm Furtwängler veranstaltete ebenfalls ein Beethovenkonzert, das uns die „Dritte" und „Achte" in unübertrefflicher Ausführung bot. Hermann Abendroth dirigierte mit großem Erfolge Brahms' (D-Dur-Sinfonie) und Bruckners E-Dur (Nr. 7), und Issai Dobrowen, der in Göhlers Beethoven-Abend das G-Dur Klavierkonzert meisterlich und stilvoll gespielt hatte, veranstaltete einen russischen Abend mit Tschaikowsky (H-Moll-Sinfonie), Rimsky-Korsakow („Scheherazade") u. Glazounow (Violinkonzert, das sicher eine andere Stellung in der Literatur einnehmen würde, wenn es nicht im Finale in russische Steppenmusik ausartete), Konzertmeister Strub aus Dresden spielte es mit überlegener Meisterschaft. Dobrowen hinterließ als Orchesterleiter einen sehr günstigen Eindruck, konnte aber nicht Nikischs Auffassung der Sinfonie pathétique in den Hintergrund drängen. Die Robert Franz-Singakademie brachte in diesem Jahre kein neues Werk, bot aber unter Professor Rahlwes das Deutsche Requiem von Brahms und Bachs Matthäus-Passion in einer Abrundung, wie sie selten wohl erreicht wird. Der Lehrergesangverein, dessen Leitung Rahlwes übernommen hat, beginnt die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Martin Frey

Hamburg

In den Sinfonie-Konzerten des Vereins Hamburgischer Musikfreunde gelangten in der Spielzeit 1923/24 folgende Werke zur Erstaufführung: Dopper: Sinfonie „Zuidersee" (Dr. Karl Muck), Respighi: Concerto gregoriano (Dr. Karl Muck), Schönberg: Fünf Orchesterstücke (Dr. Karl Muck), Andreae: Sinfonie C-Dur (Eugen Papst), Bleyle: Orchestergesänge (Eugen Papst), Erdmann: Sinfonie D-Dur (Eugen Papst), Goldmark: Scherzo (Eugen Papst), Hindemith: Nusch - Nuschi - Tänze (Eugen Papst), Labor: Variationen und Finale (Eugen Papst), Lendvai: Scherzo (Eugen Papst), Reger: Beethoven-Variationen (Eugen Papst), Respighi: Fontane di Roma (Eugen Papst), Pfitzner: Klavierkonzert (Eugen Papst), Schoeck: Elegie (Eugen Papst), Suter: Violinkonzert (Eugen Papst), Strauß: Tanzsuite (Eugen Papst).

Hannover

Nachdem uns vor jetzt 5 Jahren Schrekers „Schatzgräber" mit im ganzen acht Aufführungen beschert war, brachte unsere Oper in diesem Maimonat Schrekers Erstlingswerk „Der ferne Klang" erstmalig heraus. Ob hier früher eingegangene Verpflichtungen zugrunde lagen oder ob sonstige Verhältnisse mitsprechen, genug, wir Hannoveraner haben jetzt auch das Vergnügen (?) gehabt, dieses in seinem zweiten Aufzuge abstoßend sinnliche Werk zu hören, wenn auch zugegeben werden muß, das ihm eine äußerlich geschickte Mache mit dramatisch wirkungsvollen Effekten nicht abzusprechen ist. Jedenfalls fand die nun bereits 12 Jahre alte Oper, deren Einstudierung in ihrem letzten Stadium vom Dichterkomponisten selbst geleitet war, einen äußerlich starken Beifall, der allerdings nicht ohne Widerspruch blieb. Die Aufführung selbst war hervorragend! Generalmusikdirektor Krasselt hatte die musikalische Oberleitung und führte sie glänzend durch. Die Greta sang Frau Maria Schreker, Gattin des Komponisten, in gesanglich großartiger, darstellerisch erschöpfender Weise. In Herrn Stieber-Walter (Fritz) hatte sie einen ihr ebenbürtigen Partner. Ein besonderes Lob verdient die szenische Aufmachung nach Bühnenbildern von Emil Pirchan. Die stimmungsvolle Abendlandschaft am See und die geradezu feenhaft reiche Inszenierung des venetianischen Bordells, belebt von berückend schönen und glänzenden Kostümen der Lebedämchen waren von großartigster Wirkung. Man freute sich ersichtlich, einmal wieder wirkliche überzeugende Bühnenbilder vor sich zu haben, nachdem man sich über die Neuinszenierungen des früheren Regisseurs Dr. Hans Niedecken-Gebhardt, mit ihrem übermodernen, meist nur andeutenden Stil, oft genug geärgert hatte. Ich denke da noch mit Schaudern an die Neuinszenierungen des „Freischütz", „Rienzi" und der „Rose vom Liebesgarten", wo man sich eigentlich alles hinzudenken mußte; ich denke noch mit Schrecken an die von Herrn Niedecken in Gemeinschaft mit Herrn Kapellmeister R. Lert verübte Verballhornisierung des „Heiling". Gott sei Dank ist diese Episode vorbei; wir Hannoveraner gönnen jedenfalls diese Größen den Mannheimern von Herzen, wenn sie uns nur nicht wieder mit ihren übergenialen und besserwissenwollenden Plänen beglücken. L. Wuthmann

Herne i W.

In einer musikalischen Abendandacht in der evangelischen Hauptkirche gelangte die Kantate „Bethanien" von A. Prümers zur Uraufführung, ein Werk, das seinen Platz unter den Werken der geistlichen Musik behaupten dürfte. Die Solorollen der Schwestern von Bethanien und des Jesus lagen in den Händen der Damen Torhorst (Sopran) und Prümers (Alt) und des Herrn Eberhard Meier (Baß), die ihr ganzes Können in die schöne dankbare Aufgabe setzten. Der Frauenchor leistete Ausgezeichnetes und folgte wil-

lig den Intentionen des Komponisten, der an der Orgel sein eigener Interpret war.

Dr. Rudolf Koop

Koburg

Den Abschluß der Maifestspiele bildete eine hervorragende Aufführung der Oper „Holofernes" von E. N. von Reznicek, eines Werkes von großer musikdramatischer Wirkung. Die Oper erzielte bei einer ausgezeichneten Inszenierung durch Intendant Mahling und einer glänzenden musikalischen Durchführung mit Professor Heinrich Laber an der Spitze, großen Erfolg. Das Orchester sowie die Solisten, unter denen Helene Strecker (Judith) und Arno Eichhorn (Holofernes) mit der Größe ihres dramatischen Gestaltungsvermögens triumphierten, vollbrachten rühmenswerte Leistungen.

Am Himmelfahrtstage gelangte ein Singspiel von Hugo Röhr „Ännchen von Tharau" zur Uraufführung. Dem prächtigen Werke war ein großer Erfolg beschieden. Die Inszenierung und Leitung lag wiederum in Intendant Mahlings Meisterhänden, die musikalische Einstudierung lag Dr. Bruno Stäblein ob, der die überaus schöne Musik restlos zur Geltung kommen ließ. Der Komponist wurde mit den prächtigen Darstellern (Hans Wolff, Fritz Tränkle, R. Richardi, Albert Teichmann, Fred Aeschimann, Karl Theilaker, Hildegard Scheffler, Margarete Schoett, Susanne Werber, Else Baumgarten und Adele Gotthelft), dem Regisseur und Kapellmeister stürmisch gefeiert. Das prächtige Singspiel dürfte seinen erfolgreichen Weg gehen. F. Zapf

Lauchstädt

Hanns Ludwig Kormann: Der Ritter von der Humpenburg. Komische Oper in einem Akt. Sonderaufführung im Goethe-Theater Lauchstädt.

Wie in seiner früheren erfolgreichen Oper „Der Käficht" hat der Komponist auch hier mit glücklicher Hand nach einem der zahlreichen Singspiele von August von Kotzebue gegriffen, die ja schon öfters (man denke an Lortzings „Wildschütz") wirksame Vorwürfe für komische Opern abgegeben haben. Auch hier handelt es sich wieder um eine der damals so beliebten Verkleidungs- und Verwandlungskomödien. Ein deutscher Edelmann sehnt sich zurück nach der Ritterromantik des 14. Jahrhunderts und peinigt seine Umgebung mit Wiedereinführung der alten Rittersitten und -gebräuche, bis er schließlich von seinem künftigen Schwiegersohn im Turnier auf den Sand gesetzt und von seinen Schwärmereien gründlich geheilt wird. Hans Peter Schmiedel hat es in seiner Regiebearbeitung vortrefflich verstanden, diesen harmlosen, aber doch an Witz und Satire reichen Stoff für die Bühne einzurichten und dabei den Stil der Zeit gut zu treffen. Kormann geht in seiner Musik nicht von der modernen Oper aus, sondern lehnt sich, der dichterischen Vorlage entsprechend, an ältere Vorbilder an, er versucht etwa das alte Hillersche Singspiel in neuem Gewande wieder erstehen zu lassen. Seine Musik fließt frisch und ungekünstelt dahin, seine Gesangsnummern verraten einen sicheren Sinn für das theatralisch Wirksame, und vor allem: er versteht es, wieder einmal feingearbeitete musikalische Ensembles zu schreiben und mit einem kleinen Orchester gut zu charakterisieren. Wenn es ihm gelingt, mit der Zeit seiner musikalischen Erfindung eine größere persönliche Note zu geben, so dürfte Kormann vielleicht mit berufen sein, ein Wegebereiter für die uns so dringend nötige volkstümliche Spieloper zu werden, die der immer mehr verflachenden modernen Operettenfabrikation Einhalt gebieten könnte. Um die wohlgelungene Aufführung machten sich Andreas Irion in der Titelrolle, Hanna Buchwald, sowie die Mitglieder der Leipziger Städtischen Bühnen Anni Tharau, Hanns Fleischer (ein sehr beachtenswerter, flotter Spieltenor mit schöner, frischer Stimme) und Otto Salzmann verdient. Das vom Komponisten selbst geleitete Werk wurde mit großem Beifall aufgenommen. Dr. Wilhelm Jung

Leer (Ostfr.)

Den unbestrittenen Höhepunkt des an guten Musikabenden nicht eben reichen Winters bildete die zweimalige Aufführung der Matthäuspassion von Bach. Der hinreichend starke Chor, der sich seit einigen Jahren regelmäßig zu den Bachaufführungen um die Kerntruppe des luther. Kirchenchores sammelt, entledigte sich auch diesmal seiner Aufgabe mit beneidenswerter Sicherheit. Für die Solopartien setzten Frau A. Quistorp-Wissig (Leipzig) und W. Adam (Leipzig) ihre große Kunst ein. Den Evangelisten sang wieder Herr G. A. Walter, den Christus Dr. W. Rosenthal. Für die übrigen Baßpartien hätte man sich einen etwas temperamentvolleren Vertreter gewünscht als Herrn G. Schlaffhäuser (Berlin). An der Orgel waltete Herr Dr. Wissig, der Leiter des Oldenburger Bachvereins, mit prachtvoller Einfühlung in die so mannigfache Partitur. Nicht vergessen sei E. Röben von hier am Cembalo. Das Oldenburger Landesorchester ordnete sich — soweit bei den dürftigen Proben mit auswärtigem Instrumentalkörper eben möglich — geschickt ein. Für das Zustandekommen der Aufführung unter kleinstädtisch-ungünstigen Verhältnissen und die überaus sorgfältige Einstudierung der Chöre, sei dem Dirigenten, Herrn Kantor Onneken, herzlich gedankt.

Br. L.

Magdeburg

Magdeburg auf der Suche nach einem „Generalmusikdirektor". Nachdem der mit Dr. Rabl geschlossene Kontrakt abgelaufen ist, hat man die hiesige erste Stellung unter obiger Spitzmarke ausgeschrieben. Eine Unmenge Bewerbungen sind bereits eingelaufen, und der erste Kandidat, Dr. Kopsch aus Oldenburg, hat seine Probe abgelegt. Mit wenig Glück leider, denn das Orchester folgte ihm nicht. Mit

innerer Empörung mußte man wieder zusehen, wie hier Künstler von Rang und Können zu Fall gebracht werden, weil sie aus irgendeinem Grunde dem Orchester, oder besser gesagt, dessen Vorstand nicht genehm sind. Die Magdeburger Dirigentenaffäre ist nachgerade ein öffentliches Ärgernis, und wenn nicht bald von seiten des Magistrats die Autoritätsfrage in gesundem Sinne gelöst wird, dann wird das Zusammenarbeiten von Dirigent und Spielern hier Formen annehmen, die bisher in Deutschland nicht üblich waren.

Dr. Engelke

Meschede i. Westf.

Der Kirchenchor Meschede brachte C. Reineckes im Konzertsaal halbvergessenes Oratorium „Belsazar" am 25. Mai unter Leitung des Lehrers Johannes Simon mit Walter Günther Braun vom Stadttheater Dortmund als Daniel, Johannes Bödefeld-Bestwig als Belsazar und der auf 50 Musiker verstärkten Kapelle des Infanterie-Regiments Nr. 18 (Paderborn) zu wirkungsvoller Aufführung.

Horst

Minden

Hier fand vor einiger Zeit die Aufführung des Dreizehnlinden-Festspieles nach F. W. Weber „Dreizehnlinden" und M. von Arndts Liedern für Soli, gemischten Chor mit Orchesterbegleitung und 9 lebenden Bildern, bearbeitet von Karl Pauß, im hiesigen Stadttheater vor dreimal ausverkauftem Hause statt. Neben dem Domchor und dem Orchester (Kapelle des Pionier-Bataillon 6 und Bückeburger Landes-Orchester) trugen die Solisten Frau Erna Thiele, Alt (Opernhaus Hannover), Fritz Holthöfer, Bariton (Minden), Hans Teschendorf (Opernhaus Hannover) als Rezitator, durch ihre ausgezeichneten Leistungen zu dem außergewöhnlichen Erfolge bei. Die Leitung lag in den Händen des Domchordirigenten Hatheysen.

Wien

Auf der Wiener Hohen Warte wird die italienische „Gesellschaft für Opernaufführungen im Auslande" in der zweiten Hälfte des Monats Juli Verdis „Aïda" als Freilichtaufführung unter der Leitung von Pietro Mascagni mit zehnmaliger Wiederholung bringen.

Richard Strauß hat das Uraufführungsrecht seiner neuen Oper „Intermezzo", angeblich wegen Mangel an nötiger Probearbeit, dem Wiener Musik- und Theaterfest im Herbst wieder entzogen. Wie verlautet, wird die Uraufführung nunmehr am 30. Oktober in Dresden stattfinden.

Zeitz

Zum 100jährigen Gedächtnis der Uraufführung der Missa solemnis brachte die Zeitzer Singakademie eine Wiedergabe des Werkes, die, obgleich die Gesangvereinigung noch sehr jung ist und kaum mehr als 120 Köpfe aufweist, sogar manche großstädtische an Eindruckstiefe übertraf: das große Verdienst ihres schaffensfreudigen und temperamentvollen Gründers und Leiters Kurt Barth, früheren Kapellmeisters am Kieler Stadttheater, der sich keine Mühe hat verdrießen lassen, seine von Haus aus der Musik meist unkundigen Leute zu einem Klangkörper von überraschenden Qualitäten heranzuziehen. Was hier zumal in dynamischer Hinsicht geleistet wurde, ist geradezu vorbildlich und nur selten in dieser Feinheit bei den größten Chören zu finden, obgleich diese es in der Herausarbeitung der Gegensätze des Piano und Forte leichter haben. Noch etwas Obacht wäre nur auf Verdeutlichung der — sächsisch gesprochen — „harten" Konsonanten zu geben. Da der Leiter sich nicht auf den Chor allein beschränkt, sondern dem Leipziger Sinfonie-Orchester auch ein technisch geschickter und anfeuernder Anführer war, da ferner ein erlesenes Soloquartett — Cläre von Conta (Erfurt), Theodora Bandel (Berlin), Valentin Ludwig (Berlin), Oscar Laßner (Leipzig) — zur Hand war, wurde eine Aufführung von festlicher Höhe erzielt; eine Aufführung, die weitere Zeitzer Kreise eigentlich anspornen müßte, für die dortige Musikpflege mehr als bisher zu tun. Es fehlt da nämlich keineswegs an Mitteln, sondern nur am guten Willen, und nur deshalb hat es soweit kommen können, daß die Mitglieder eines dort vor mehreren Jahren gegründeten Orchesters schon seit längerer Zeit gezwungen sind, ihre Kräfte, um durchzukommen, in industriellen Betrieben zu verbrauchen, so daß es ihm, das bereits Werke Bruckners, Straußens u. dgl. aufführen konnte, heute nicht mehr gelingen kann, regelmäßige künstlerische Arbeit zu leisten und heuer das Leipziger Sinfonie-Orchester für die Missa solemnis herangezogen werden mußte. Wohlgemerkt: Zeitz hat die wohlhabenden industriellen Kreise, denen es nicht schwer fallen müßte, eine gute Musikpflege zu stützen; daß dies nicht genügend geschieht, ist besonders deshalb um so bedauerlicher, weil dort die Fabrikation von Klavieren und Klavierteilen im Schwung ist. So kann es wohl kommen, daß ein Musiker wie Barth, der tüchtiger als mancher durch Protektion oder persönliche Glätte hochgeschwindelter Kapellmeister von bekanntem Namen und nur durch das Spiel des Schicksals nach Zeitz verschlagen worden ist, eines Tages den Staub dieser Stadt von seinen Füßen schüttelt.

Dr. Max Unger

Zwickau

Der Lehrergesangverein und a cappella-Verein brachten unter Prof. Vollhardts Leitung am 6. Mai R. Schumanns „Faustszenen" zur Aufführung, und zwar in ausgezeichneter Darbietung mit guten Solisten und verstärktem Orchester. Die Titelpartie sang Prof. Dr. Moser hervorragend, neben ihm bewährten sich aber auch Frau Pfeiffer-Siegel-Leipzig, Kurt Wüstner und Frau D. Frank-Chemnitz, Frau Dietring-Zwickau und Martin Otto-Dresden. Dieses Werk war 1912 hier zuletzt aufgeführt worden. Vor einigen Wochen (Karfreitag) erst hatten diese beiden Vereine auch ein großes Werk geboten, ebenso mit guten Solisten und verstärktem Or-

chester: Szenen aus „Parsifal" von R. Wagner. Diesem opferwilligen Fleiße wurde die verdiente Hochachtung denn auch zuteil.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Altona

Auch Altona, die Geburtsstadt Carl Reineckes, veranstaltet zum 100. Geburtstag des Komponisten am 23. Juni ein Carl Reinecke-Fest, das unter der Leitung des Musikdirektors Prof. Felix Woyrsch und unter Mitwirkung erster Solisten eine Sinfonie und ein Oratorium Reineckes bringen wird.

Bonn

XIV. Kammermusikfest vom 27.—29. Mai.

Der Verein Beethovenhaus mußte sich diesmal wie vor zwei Jahren auf ein dreitägiges Fest beschränken. Daß man in Anbetracht dieser kurzen Zeitspanne darauf verzichtete, einen Abend mit zeitgenössischen Werken auszufüllen, dürfte wohl begründet gewesen sein, zumal einem modernen Werke nie mit absoluter Sicherheit die künstlerische Bedeutung zugesprochen werden kann, die der Verein Beethovenhaus für die Programme seiner Feste in Anspruch nehmen will und muß. Ein besonderer Reiz des diesjährigen Festes bestand darin, daß allein vier Quintette zur Aufführung kamen: die beiden Streichquintette von Brahms, sowie das Klarinettenquintett von Mozart und das Forellenquintett von Schubert. Die beiden ersten Werke und die vier ernsten Gesänge bildeten das Programm eines Brahmsabends, was freilich etwas einseitig anmutete. Das Klinglerquartett mit Karl Wendel (Berlin) brachte die überaus schwierigen Quintette in mustergültiger Einstudierung heraus. Für die Gesänge setzte Frau Ilona Durigo ihren großen Mezzosopran mit aller Ausdrucksfähigkeit und Wärme ihres Vortrags ein. Der zweite Tag war Beethoven gewidmet. Das Roséquartett spielte Opus 59, 3 mit größter Spielfreudigkeit und wurde besonders dem späten Beethoven im A-Moll-Quartett gerecht. In der Klaviersonate As-Dur Op. 110 konnte Arthur Schnabel (Berlin) den tiefen Gehalt des Werkes meisterhaft erschöpfen. Diese Sonate mit ihrer tiefen Herzinnigkeit und grandiosen Steigerung am Schluß, den Beethoven zu seinen Lebzeiten einmal mit trionfale e lamentoso treffend charakterisierte, wickelte sich wie ein Werk aus einem Gusse unter Schnabels Händen ab. Am Himmelfahrtsmorgen brachte das Roséquartett Haydns Opus 64, 3 und das Klarinettenquintett von Mozart zur Wiedergabe. Als Klarinettist zeichnete sich Paul Gloger aus Köln durch die Vollendung der Technik und die Reife seines Vortrags aus. Schumanns Liederkreis Opus 39 erhielt durch Frau Durigo eine dem verschiedenartigen Stimmungsgehalt der Eichendorff-Lieder entsprechende Ausdeutung. Mit dem Forellenquintett von Schubert schloß das Fest ab.

Zum 14. Beethovenfest erschien gleichzeitig wieder eine wertvolle Veröffentlichung aus der Autographensammlung des Beethovenhauses in Bonn. Privatdozent Dr. Arnold Schmitz untersuchte zwei Blätter mit Entwürfen und Skizzen Beethovens aus der Zeit um 1800. Das erste Blatt zeigt den fertigen Entwurf zu einem bisher unbekannten zweiten Trio zum Scherzo des Streichtrios Opus 9, 1. Auf dem zweiten Blatt liegt die Klavierallemande A-Dur in Skizze und Entwurf gleichzeitig vor, während der Rest nur Skizzen enthält, unter anderem die zum Flohlied aus dem Faust. Die Veröffentlichung besteht aus dem Faksimile dieser Autographe, deren Übertragung und einer wissenschaftlich mustergültigen Studie. K. G.

Donaueschingen

Die diesjährigen Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst finden den 19. und 20. Juli statt. Zur Aufführung sind bis jetzt vorgesehen: Hölderlinlieder von Jos. Math. Hauer, Streichquartett von Heinz Joachim, „Serenade" für sieben Instrumente und eine Baßstimme von Arnold Schönberg, Klavierwerk von Erwin Schulhoff, Streichquartett von Yosip Stolcer, Lieder von J. Thaler, Streichquartettsätze und Lieder mit Quartettbegleitung von Anton von Webern, Streichquartett von Georg Winkler. Ausführende sind u. a.: Das Amarquartett, das Zikaquartett, Alfred Jerger, Erwin Schulhoff, ein Wiener Kammerorchester unter Leitung von Arnold Schönberg. Anmeldungen an die Musikabteilung der Fürstlichen Hofbibliothek zu Donaueschingen.

Leipzig

Deutsches Händelfest in Leipzig. Ende September findet in Leipzig ein großangelegtes, dreitägiges Händelfest unter Leitung Karl Straubes statt, dessen Aufführungen und Programme alle Gebiete des Händelschen Schaffens umfassen werden. Von besonderem Interesse wird die szenische Aufführung des Oratoriums „Belsazar" sein. Die Geschäftsstelle des Deutschen Händelfestes befindet sich in Leipzig (bei Breitkopf & Härtel), Nürnberger Straße 36.

München

Die Opernfestspiele, mit Werken von Mozart und Wagner, finden unter der Leitung von Hans Knappertsbusch in der Zeit vom 1. August bis 9. September statt.

Vom 8.—15. Juni wird eine Rich. Strauß-Woche und vom 11.—19. September eine Hans Pfitzner-Woche veranstaltet.

Nürnberg

Pfitzner-Woche in Nürnberg. Das Stadttheater veranstaltete vom 31. Mai bis 6. Juni eine Pfitzner-Woche unter persönlicher Mitwirkung Pfitzners. Die Gesamtleitung der Veranstaltung lag in Händen des Intendanten Dr. Joh. Maurach. Veranstaltungen: ein Kammermusikabend, Palestrina, ein Lieder-Abend, ein Orchesterkonzert, ein Chorkonzert, „Von deutscher Seele".

Sondershausen

Ein viertägiges Musikfest fand hier zu Pfingsten statt. Das Fest begann am 7. Juni mit einem Kammermusikabend, dem sich an den drei folgenden Tagen je ein Orchesterkonzert anschloß. Zur Aufführung gelangten Werke von Reger, Strauß, Bruckner, Pfitzner, Mahler, Unger, Hindemith usw.

Stuttgart

Das zwölfte deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft findet nun bestimmt vom 12. bis 14. Juli statt.

VON GESELLSCHAFTEN UND VEREINEN

Ihr 25jähriges Bestehen feierte die von Franz Cohen gegründete Kölner Ortsgruppe der Mozartgemeinde.

Die Robert Schumann-Gesellschaft wird mit ihrer diesjährigen Hauptversammlung, 23. Juni, ein Karl Reinecke-Gedächtniskonzert (100. Geburtstag, 24. Juni) verbinden. Ein Schumannfest ist erst für nächstes Jahr wieder in Aussicht genommen.

Der Männergesangverein Concordia zu Leipzig feiert vom 5.—7. Juli sein 60jähriges Bestehen. Der rührige Verein, der unter der trefflichen Leitung von Arno Piltzing steht, wird bei dieser Gelegenheit auch eine Gedächtnisfeier für seine im Weltkrieg gefallenen Mitglieder veranstalten und hierbei das „Requiem" von Hugo Kaun in der Thomaskirche zur Erstaufführung in Leipzig bringen.

Das erste Jahresfest der Kirchengesangvereine für Thüringen findet am 14. und 15. Juni in der alten Bachstadt Arnstadt i. Thür. statt. Tagesordnung: 14. Juni: 1½ Uhr: Sitzung des erweiterten Vorstandes, 5 Uhr: Mitgliederversammlung, 8 Uhr: Bonifatius (Bachkirche): Weihestunde zum 400. Jahresjubiläum des ev. Gesangbuches mit kirchenmusikalischen Darbietungen. (Ps. 148 für Doppelchor von W. Köhler, Chor- und Einzelgesänge von Vulpius, Drese, Schütz, Luther usw.); 15. Juni: Liebfrauenkirche: 8 Uhr: Jugendfestgottesdienst. Oberkirche: 10 Uhr: Festgottesdienst, Kirchenmusik: Kyrie von Palestrina, Gloria von W. Köhler „Gott der Herr ist Sonn und Schild" von Johann Sebastian Bach. Kantate für drei Solostimmen, gem. Chor, Orgel und Orchester. Bonifatiuskirche: 2 Uhr: Nachversammlung. Vortrag von Pfarrer Michaelis-Weimar: „Bach u. das evangelische Kirchenlied" mit kirchenmusikalischer Ausschmückung durch die Kirchenchöre Saalfeld, Gräfenroda, Ichtershausen usw. W. H.

PREISAUSSCHREIBEN

Der Verlag B. Schotts Söhne in Mainz veranstaltet ein Preisausschreiben für die Komposition eines Konzertes im Kammerstil für ein oder mehrere Solo-Instrumente mit begleitenden Instrumenten, gleichviel welcher Zusammenstellung. Ausgesetzt ist ein erster Preis von 3000 Mark und zwei weitere von je 1500. Schlußtermin der Einsendungen: 1. Dezember 1924. Näheres ist von dem Verlag zu erfahren.

Gitarrenlieder-Preisausschreibung. Der Bund Deutscher Gitarren- und Lautenspieler in der Tschechoslowakei schreibt einen Wettbewerb für gute Lieder zur Gitarre bzw. Laute aus. Die Beteiligung ist jedem deutschen Gitarrenspieler möglich. Die genauen Bedingungen sind im letzten Heft der Vereinszeitschrift des Bundes enthalten, welches gegen Voreinsendung von 2.50 Kc. durch die Geschäftsstelle des Bundes, Warnsdorf 1, 1078, Nordböhmen, bezogen werden kann.

MUSIK IM AUSLAND

Basel

Der Basler Gesangverein feiert sein 100-jähriges Bestehen durch vier Konzerte vom 13.—15. Juni. Es findet dabei die Uraufführung des großen Chorwerks von Hermann Suter: Le Laudi (Sonnengesang von Franz von Assisi) mit ersten Solisten statt, ferner ein Münsterkonzert mit Chören von Mozart (Kyrie in D-Moll), Brahms (Motette): „Warum ist das Licht gegeben?", Schönberg (Friede auf Erden, von C. F. Meyer) und J. S. Bach (Kantate: Nun ist das Reich und die Kraft), und weiterhin Festakt mit Alexanders Fest von G. F. Händel unter Leitung von Hermann Suter.

Mit großem Interesse sieht man der Aufführung von Suters Le Laudi, Cantico delle creature, das in italienischer Sprache gesungen wird, entgegen.

Bern

Prof. Josef Pembaur hält auf Einladung der Bernischen Musikgesellschaft einen Meisterkurs für Klavier vom 1. bis 13. September. Es finden 36 Unterrichtsstunden, 4 öffentliche Klavierabende und ein Schlußkonzert statt. Der Lehrstoff erstreckt sich von alt-italienischen, französischen und deutschen Meistern bis zu modern italienischen, französischen, schweizerischen Komponisten und F. Liszt. Angemerkt verdient zu werden, daß die Kursteilnehmer sich verpflichten, „sich unter keinen Umständen als Pembaur-Schüler auszugeben".

Frauenfeld

In Frauenfeld (Schweiz) wurde Händels „Saul" in der Bearbeitung Chrysanders unter Leitung von Musikdirektor E. Züst zum ersten Male in der Schweiz zur Aufführung gebracht, und zwar mit außerordentlichem Erfolg. Der Eindruck dieses Meisterwerkes war, so schreibt die Thurgauer Zeitung in einer langen Besprechung, ein so mächtiger, daß Ausdrücke wie „tiefste Ergriffenheit", „atemlose Stille", „ein Erlebnis" hier wirklich ebensoviele Wahrheiten, nicht bloß schmückende Phrasen sind. Wenn dergestalt ein ganz Großer das Wort hat, dann spürt man wieder einmal so recht deutlich, daß es in der Kunst nicht auf das „Was", sondern auf das „Wie" ankommt.

Daß man sich auch in Deutschland viel zu wenig an die Aufführung gerade des

„Saul" macht, ist sehr bedauerlich, wie denn die Pflege des Händelschen Oratoriums immer noch nicht jene Fortschritte macht, die man im neuen Deutschland erwarten durfte. Und nichts hätten wir notwendiger als eine derart freie und große, auf einem geläuterten Menschentum beruhende Kunst.

Kopenhagen

Das Kopenhagener Musikleben bedauert den Verlust des Komponisten und Organisten Gustav Helsteds, der am 2. März im Alter von 67 Jahren starb. Er war lange Zeit der Vorsteher und Leiter des „Dänischen Konzertvereins" und genoß überhaupt in verschiedenen Stellungen das Vertrauen der öffentlichen Behörden und seiner Kollegen. Er war ein tüchtiger Orgelmeister und Lehrer der Theorie am Königl. Konservatorium. Als Komponist namentlich von Kammermusikwerken, unter denen sein Streichquartett in F-Moll hervorragte, gehörte er zu den bedeutendesten dänischen.

Nach dem gesetzlichen Zurücktreten des noch rüstigen Prof. Dr. Anzul Hammerich fand, wie bereits gemeldet, an der hiesigen Universität eine Konkurrenz statt, der siegende wurde der noch jugendliche Erik Abrahamsen, ein Schüler von Hammerich und Peter Wagner. Er hat seine Stellung schon angetreten.

Bei der Königl. Oper herrschen unruhige Zeiten. Daß zwischen dem Operndirektor Herold und Kapellmeister Georg Höeberg kein gutes Einverständnis bestand, war ein öffentliches Geheimnis, und die Arbeit wurde natürlich dadurch beeinträchtigt. Herold hatte voriges Jahr wirklich keine glückliche Hand mit seinen Neuheiten, „Louise" u. Mozarts „La finte simplice", in dieser Saison „Boris Godunow" und „Gianni Schicchi" (welche allein ohne Verbindung mit den vorausgehenden Einaktern Puccinis wenig wirkt). Eben jetzt hat das neue Unterrichtsministerium (Sozialdemokratie) mit männlicher Hand in die Verhältnisse des Königl. Theaters eingegriffen; eine Folge davon ist u. a., daß Herr Herold als Direktor zurücktreten wird, er verbleibt in anderen Stellungen bei der Oper, der wirkliche Leiter desselben wird wahrscheinlich fürderhin Herr Höeberg werden. Ob die Hand der Frau Minister (die eben ihr Amt angetreten hat und schon revoltiert) bei der ganzen Ordnung eine glückliche gewesen ist, läßt sich erst später genau sagen. — Aus dem Verband der Opernsänger trat mit dieser Saison der fast 60-jährige, aber noch jugendliche Kammersänger Peter Cornelius. Eine Reihe Wagnerscher Opern wurden als Abschiedsvorstellungen vorgeführt und Cornelius sehr gefeiert. Leider sind mit seinem Rücktritt die Aussichten für die Wagnersche Oper auf unserer Bühne sehr schlecht.

Im Konzertsaal feierte der „Musikverein" (Carl Nielsen) vor einem vollen Saale eine (nicht ganz einwandfreie) Aufführung der Neunten Sinfonie am Tage der ersten in Wien vor 100 Jahren. — Der „Cäcilienverein" brachte im Konzertsaal und in der Frauenkirche die Matthäus-Passion, früher einen interessanten Buxtehude-Bach-Abend. Große neue Werke kamen nicht vielfach zur Aufführung; die größten waren eine Sinfonie von A. Bax unter Carl Nielsen, die wenig Erfolg hatte und die fünfte von G. Mahler (unter Höeberg), die jedenfalls etwas besser ansprach. Viel Aufsehen und großen Beifall, bei einigen jedoch auch wegen der übertriebenen Stilisierung etwas Bedenken, erweckte die deutsche Aufführung von Händels „Julius Cäsar" (2 Abende) mit Wilh. Guttmann an der Spitze. Für die kleineren Neuheiten sorgten wie gewöhnlich die Vereine „Junge Tonkünstler" und „Neue Musik", die beide, trotz wenig Stütze beim Publikum, rüstig arbeiten und ihren Zweck verfolgen. Zwar wollen die ausländischen „Genies", von denen Werke vorgeführt werden, nicht immer gefallen und imponieren. Die Abende sind doch oft von Interesse, und einige Namen wie Bartok, de Falla usw. haben sich gut behauptet. — Einen guten Namen erwarb sich der neue „Palestrina-Chor" (Wöldike), und als Meteor glänzender und größer als die meisten Fremden erschien wieder einmal Edwin Fischer.

Willi Behrend

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy.

Londons Liebe für Musik erwacht mit den ersten Frühlingsblumen. Wenn die ganze Welt musikmüde geworden ist, fängt man in London an, Musik zu treiben. Das bringt die geographische Lage Londons mit sich. Der Winter mit seiner beißenden Kälte und seinen einzig dastehenden Nebeln bietet nur spärliche Ausbeute auf dem Gebiete der Musik. Der Sommer hingegen beschert musikalische Wohltaten auf allen erdenklichen Gebieten, die oft geradezu erschreckende Dimensionen annehmen.

Die neueste Erscheinung im Konzertsaal gehört den Damen. Ein aus achtzig wohltrainierten jungen weiblichen Orchesterspielern zusammengestelltes Sinfonie-Orchester präsentierte sich unlängst unter der scheinbar energischen Leitung von Miß Kimpton. Die dirigierende Dame war vorsichtig und etwa auch tüchtig genug, ein möglichst bebescheidenes Programm zu bieten. Der neue feminine Orchesterkörper ist auf sogenannte Co-Operative Weise geplant. Jedes Mitglied hat einen bestimmten bescheidenen Beitrag zu leisten, während externe Amateure beiderlei Geschlechts mit bedeutenderen Beiträgen gewisse Privilegien genießen, indem sich das Orchester zu gewissen Zeiten zur Verfügung stellt. Wenn nun jemand ein erlerntes Konzert mit Orchesterbegleitung spielen will, wofür jedes andere große Orchester viel zu kostspielig wäre, so wendet man sich einfach an das Damen-Sinfonie-Orchester, die Proben und Aufführung spottbillig besorgen. Auch Kompositionen der externen Mitglieder, deren Umfang wohl nicht absehbar ist, können hier stets eingereicht werden und sind sicher, hier ein williges Heim zu finden. Auch andere Komponistlinge finden für ein bescheidenes Aufführungshonorar stets willige Aufnahme. Auf dieser Grundlage geplant, sieht die Leitung des neuen Orchesterkörpers einer hoffnungsvollen Zukunft entgegen. Gediegene

musikalische Arithmetiker — auch solche gibt es in London — wollen ausgerechnet haben, daß von dem neuen Orchester-Unternehmen die ersten Dividenden ins Jahr 1944 fallen dürften, wenn, wie man vorsichtig betonte, das Orchester noch immer bestehen sollte!

Auch neue Konzertauswüchse gibt es bei uns, darin bestehend, daß man eine geradezu absurde Wahl für den Beginn einer musikalischen Veranstaltung trifft. Man nennt sie einfach Twelve O'Clocks, was soviel heißt, daß man um zwölf Uhr mittags in der Aeolian Hall zu erscheinen hat, wenn man bei dieser modernen Mißgeburt der Konzertneuerer anwesend sein will. Um diese Zeit jedoch ist man mehr geneigt, seinen Magen und nicht zugleich auch seine Ohrenlust zu befriedigen. Gegenwärtig würde man beispielsweise in einem Wiener Restaurant den überschwänglich höflichen Kellner ausrufen hören: „Vielleicht a schen's Bachhänderl g'fälli?", während man in London Bach-Händel auf ein Konzertprogramm um 12 Uhr mittags setzt. Zu derartig verschrobenen Praktiken gibt sich nur ein Londoner Konzertpublikum her. Die Katastrophe der wirklich hungrig Gewordenen entläd sich in den Kundgebungen auf die letzten Stücke der jeweiligen Programme. Man applaudiert instinktiv mit einer Wucht, deren Intensität unbedingt nur bei total hungrig Gewordenen erklärlich erscheint. Die ausübenden Künstler sind von jeder Schuld freizusprechen.

Elena Gerhardt feierte wieder einmal alte Triumphe mit ihrer Kunst des Vortrages. Die Stimme neigt sich oft der Abenddämmerung hin. Ein Journalist eines Tageblattes, der es mit seinen Lesern angeblich gut meinen soll, forderte die Künstlerin auf, in einem selbstgeschriebenen Artikel sich zu erklären, welches ihr Lieblingslied wäre. Sie schrieb. Doch zeigte sie im Schreiben nicht den gleichen Takt wie im Singen. Nachdem sie, vielleicht in einem Moment von Bescheidenheit, erklärt hatte, sie wüßte selber nicht, welches ihr Lieblingslied wäre, schreibt sie weiter, daß, wenn sie ihre Programme zusammenstelle, erst Schubert komme, dann Hugo Wolf und erst dann Schumann und Brahms. Somit Schumann nach Hugo Wolf. Auch Sängerinnen haben, wie man sieht, ihre eigene Ästhetik.

Die Londoner Presse jubelt nicht zu oft einem amerikanischen Musiker zu. Jüngsthin aber, als das Buch „My Musical Life" von Walter Damrosch erschien, fand man allenthalben Aufsätze über dieses, das von interessanten Mitteilungen förmlich strotzt. Einer von den best eingeweihten Chroniqueurs sagt dann zum Schluß, daß der Amerikaner Walter Damrosch eigentlich in Breslau geboren wurde*). Diese Entdeckung ermutigt mich zur Annahme, daß es in Amerika heute noch eine nicht unbedeutende Anzahl bedeutender amerikanischer Musiker geben wird, deren Wiege in Deutschland gestanden hat. Ein anderes, sehr launig geschriebenes Buch, las ich vor Kurzem. Es ist „In Dur und Moll" betitelt, sein Verfasser Heinrich Grünfeldt. Das Buch ist wert, gelesen zu werden, da es in anregender und ungemein witziger Weise den ganzen künstlerischen Lebensgang des Berliner Cellisten klarlegt, an dem sein großer Bruder Alfred — ein unvergeßlicher Freund von mir — mit zum Ruhme des Cellisten wesentlichen Anteil hatte. Dem Buche gibt kein Geringerer als Gerhart Hauptmann den „Geleitschein", der aus Agnetendorf, 16. September 1923, datiert ist. Der Verfasser sagt gleich im ersten, „Prag" überschriebenen Abschnitt: „Aber ich bin kein Schriftsteller. Ich führe besser den Bogen als die Feder." Wer indes so interessant schreiben kann, der hat es wahrhaftig nicht nötig, sich erst in den Mantel der schon längst unmodernen Bescheidenheit zu hüllen.

*) Hierzu bedarf es nur eines Nachschlagens im „Riemann". Damrosch ist auch Schüler deutscher Musiker, u. a. keines geringeren als Draesekes. Die Schriftleitung.

Zehntausend Aspiranten haben letzthin an dem „Musical Competition Festival" in London, deren neunzehntes Musikfest es war, teilgenommen. Im Winter ergehen Aufrufe und Einladungen für diese Feier, die in diesem Jahre volle vierzehn Tage in Anspruch nahm. Kinder im zartesten Alter werden von den Eltern mit nötiger Geburtsangabe angemeldet; sind Spielen und Singen glücklich zu Ende gebracht, gibt es drei große Konzerte, an denen sich nur die mit ersten Preisen Ausgezeichneten, beteiligen dürfen. Dieses musikalische en gros Preiswerben erfreut sich großer Popularität im ganzen Lande und macht sich seinen Veranstaltern gut bezahlt.

Neben großen Taten finden sich auch mitunter ganz schmachvolle musikalische Geschehnisse, die man absolut nicht anders als musikalische Auswüchse bezeichnen kann. Wo in der ganzen großen Welt gibt es noch „Potted Opera"! Viele Neugierige dürften fragen: Was ist Potted Opera? Allein nichts ist schwerer als hierauf eine richtig ausgeführte Antwort zu geben. Man könnte eventuell sagen: Potted Opera ist eine Art kondensierter Oper. Oper, deren Gehalt in Essig und Öl zubereitet, oder sagen wir, gebeizt wird, um sodann einem nichts Böses ahnenden Publikum, das natürlich auch naiv sein muß, vorgesetzt zu werden. Und dieses unerhörte Kompliment wird Mozart gemacht, dessen „Don Giovanni" auf diese kannibalische Weise, auf diese unerhört lächerliche Manier im Colisseum Londons in Freiheit dressiert — wie es in guter Zirkussprache heißt — vorgeführt wird. Sir Oswald Stoll, einer der gewiegtesten unter den gewiegten Leitern dieses Kunstinstituts, hat diese Vorführung auf dem Gewissen. Der ganze große „Don Juan" ist auf vierzig Minuten gepotted — um ein neuklassisches Wort zu kreieren — und das Publikum gibt sich damit ganz zufrieden! — Möge das große Talent Sir Oswald Stolls nächstens sich an einem Sujet erproben, das weder das Andenken eines großen Meisters, noch dessen Werk in so schmachvoll schädlicher Weise herabwürdigt.

Mailand

Fritz Busch leitete zwei Sinfoniekonzerte der Philharmonischen Gesellschaft in Mailand mit außerordentlichem Erfolge. Die Pro-

gramme enthielten u. a. Ouvertüren zu „Oberon“, Leonore II, die Mozart-Variationen von Reger, und auf besonderen Wunsch die 3. Sinfonie von Brahms. Solisten der Konzerte waren Adolf Busch und Wilhelm Backhaus.

Prag

Die Monate März und April bescherten uns etliche bemerkenswerte Ur- und Erstaufführungen. Die tschechische Sektion des Vereins für moderne Musik brachte als Erstaufführungen die Violinsonaten von Eugene Goosens, Alexander Voormolen und Albert Roussel, sowie die Uraufführung zweier Klavierwerke des Brünners Wenzel Kapral, einer bemerkenswerten phantasieartigen Sonate und fünf kleinerer, liedmäßiger und improvisationsartig anmutender Klavierstücke. Die tschechische Kammermusikvereinigung wartete mit der Uraufführung einer „lyrischen Kammermusik“ für eine Singstimme mit Streichsextett, Klarinette und Klavier von dem Prager deutschen Tondichter Hans Schimmerling auf, einer auf eigene Textworte geschaffenen Komposition, die das Merkmal aller bisherigen Arbeiten des erst dreiundzwanzigjährigen Vollblutmusikers trägt: Ungeheueren Reichtum an musikalischer Invention und geschmackvolle Durchführung. Verunglückte Erstaufführungen lieferten zwei Pianisten in ihren Konzerten: Otto Eisen mit einer im nichtssagenden Salon-Bravour-Stile geschriebenen Sonate des Polen Bortkiewicz, Alfred Blumen mit einem ebenso unbedeutenden, phrasenhaften Klavierstück „Erinnerung an Chopin“ des Tschechen Prováznik. Dagegen überraschte die deutsche Musikakademie mit der Uraufführung einer Suite für Kammerorchester des Finkeschülers Pisařowiz, die sich durch frische Ursprünglichkeit auszeichnet, reich an rhythmischer Gestaltung ist und sich ganz als das Werk eines hoffnungsvollen Stürmers und Drängers zu erkennen gibt. In einem öffentlichen Musikabend dieses Kunstinstituts fand auch die Prager Erstaufführung des C-Dur-Violinkonzertes von Marteau statt. Im deutschen Theater gab es nur Operetten-Erstaufführungen. Dafür aber zwei ausgezeichnete Neueinstudierungen: Donizettis „Don Pasquale“ und Aubers „Fra Diavolo“. Die größen Musikereignisse wird erst das internationale Musikfest in den letzten Mai- und ersten Junitagen bringen. —ek

Reval

Der Revaler „Verein für Männergesang“, der älteste Gesangverein der Stadt, feierte sein 75jähriges Jubiläum durch ein Festkonzert und brachte in demselben unter der zielbewußten Leitung seines Dirigenten Walter Sewigh u. a. Hugo Kauns „Lied des Glöckners“, sowie Otto Taubmanns „Rosmarin“ mit größtem Erfolge zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

Prof. Max Pauer, Direktor des Stuttgarter Konservatoriums, nahm den an ihn ergangenen Ruf als Direktor des Leipziger Konservatoriums an. (Siehe S. 320.)

Der Wiener Komponist Erich Wolfgang Korngold verheiratete sich am 30. April mit Lucy Sonnenthal, einer Enkelin des berühmten Adolf Sonnenthal.

Der Cellist Rudolf Hindemith, Professor an der Wiener Musikakademie, Bruder des Komponisten Paul Hindemith, tritt wieder in das Amar-Quartett ein, um mit diesem eine Konzertreise im Ausland zu machen.

Felix Weingartner soll nach Wiener Gerüchten an Stelle von Leo Blech Direktor des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg werden.

Prof. Heinrich Kaspar Schmid, Leiter des Karlsruher Konservatoriums und Komponist, wurde als Nachfolger von Schilling zum Direktor der Augsburger Musikschule ernannt.

Der Komponist Hermann Zilcher, Direktor des Staatskonservatoriums in Würzburg, erhielt von der bayerischen Regierung den Titel eines Geheimen Regierungsrates und von der Medizinischen Fakultät der Universität Würzburg, gelegentlich deren 342. Stiftungsfestes, den Doktortitel h. c.

Der blinde Orgelvirtuose und Komponist Josef Labor, einst auch ein ausgezeichneter Pianist, starb in Wien im 82. Lebensjahre.

R. Schulz-Dornburg ist zum künstlerischen Leiter der Oper in Münster ernannt worden. Seine Konzerttätigkeit in Bochum wird er beibehalten.

Prof. Dr. Paul Klengel, Lehrer am Leipziger Konservatorium und Komponist von gediegener Haus- und Konzertmusik, feierte am 13. Mai seinen 70. Geburtstag. Dem sehr verdienten Künstler unsere besten Glückwünsche!

Franz Michalek, Lehrer für Orgel und Klavier am Kölner Konservatorium, starb plötzlich bei einer Konzertprobe in Düren am Herzschlag.

August von Othegraven, Lehrer am Kölner Konservatorium und vor allem bekannt durch seine trefflichen Volksliederbearbeitungen für Männerchor, wurde am 2. Juni sechzig Jahre alt.

Eugen Szenkar, Generalmusikdirektor an der Großen Volksoper in Berlin, wurde als musikalischer Leiter der Kölner Oper verpflichtet.

Paul Weißleder, Spielleiter und Kapellmeister an der Leipziger Oper, hat seine Verpflichtung an die Wiener Volksoper wieder rückgängig gemacht und geht als Oberregisseur an das Stadttheater in Rostock.

Prof. Hermann Grädener, Lektor für Harmonielehre u. Kontrapunkt an der Wiener Universität, wurde am 8. Mai 80 Jahre alt.

Kapellmeister Karl Mannstaedt wurde zum Lübecker Generalmusikdirektor ernannt.

B. H. Verhey, Komponist und einer der führenden Musiker Hollands, ist in Rotterdam 76jährig gestorben.

Reinhold Lichey, Königl. Musikdirektor in Schulpforta bei Naumburg, ein vielseitiger tüchtiger Künstler, feierte am 24. Mai 1924 sein 25jähriges Kirchenkünstlerjubiläum. Biographische Notizen enthält Riemanns Musiklexikon; ausführlichere Würdigungen schrieben Prof. Emil Krause in Hamburg, Dr. Erich Müller in Berlin und der Unterzeichnete. Geboren den 26. März 1880 in Neumarkt bei Breslau, war Lichey erst Schüler der Lieg-

nitzer Musikdirektoren Baumert und Rudnick, studierte 1900—1904 an der Königl. Akadem. Hochschule für Musik in Berlin, hörte Vorlesungen an den Universitäten Berlin und Leipzig und wirkte in Charlottenburg, Aachen, Königsberg i. Pr., Elbing, Naumburg a. S. und Schulpforta, und auf Konzertreisen. Er zeichnete sich aus als feinsinniger Orgelvirtuos, Chor- und Orchesterdirigent, Klavier-, Gesang- und Theorielehrer, Orgelbausachverständiger, vorzüglicher Bachkenner, gediegener Komponist von Orgel-Fantasien, -Fugen und -Präludien, Motetten, Chor- und Sololiedern. In Königsberg führte er neben den Kirchenkonzerten die geistlichen Abendmusiken ein, die Anerkennung und Nachahmung fanden. 1916 erhielt er den Titel „Königl. Musikdirektor". Beliebt ist Lichey als Lehrer zur Vorbereitung auf die Prüfungen; über 40 seiner Schüler bekleiden geachtete Ämter. Zu Gehör brachte er als Dirigent 50 verschiedene Bach-Kantaten, die Matthäus- und die Johannespassion, die Schöpfung, den Messias, das Requiem von Brahms und das von Cherubini, und andere bedeutende Werke kirchlicher und weltlicher Kunst. Auch als Bearbeiter von Bach-Kantaten genießt er einen guten Ruf. In der Komposition befleißigt er sich einer klaren Faktur im Dienst der höheren ästhetisch-ethischen Idee. Sein neuestes Werk ist Op. 54.

K. Heymer, Eisenberg i. Thür.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Das Konservatorium in Leipzig stellt zur diesjährigen Herbstmesse zum ersten Male sein prächtiges Heim der Musikinstrumentenindustrie und dem Musikverlag als Ausstellungsraum zur Verfügung. Zum Schutze des Gebäudes ist eine „Beratungsstelle für die künstlerische Ausgestaltung der Musikmesse im Konservatorium zu Leipzig" eingerichtet worden, deren Leitung in den Händen des zielbewußten und energischen Geschäftsführers des Steingräber - Verlages, Herrn Georg Heinrich, liegt, der, von Haus aus Architekt und mit einem stark entwickelten Sinn für Raumkultur ausgestattet, sich hierfür besonders eignen dürfte. — Durch die Vermietung wird erreicht, daß das berühmte Institut sich finanziell wiederum auf eine sichere Grundlage stellt und auch in dieser Beziehung nun einer gesicherten Zukunft entgegensehen kann.

Aus finanziellen Gründen hat das Leipziger Konservatorium eine alte Musikbibliothek verkauft, die aus über 100 Werken alter Meister (Hasse, Gluck, Haydn, Händel, Naumann, Bender, Pergolese, Holzbauer, Jommelli usw.), zum Teil handschriftlich, teils in Erstdrucken bestand und die ihm vor ungefähr 50 Jahren vom damaligen sächsischen König geschenkt worden war. Der Vorsitzende des Vereins der Freunde und Förderer des Leipziger Konservatoriums, Prof. A. Stern, erwarb sie mit eigenen Mitteln noch im letzten Augenblick, als sie gerade nach auswärts verkauft werden sollte, und überwies sie dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig.

Die Musikalische Volksbibliothek in Leipzig. Am 12. Mai konnte diese Bibliothek auf ein 10jähriges Bestehen zurückblicken. Ihre Gründung verdankt sie einer Anregung des ehemaligen Vorsitzenden des „Gemeinnützigen Vereins" (jetzt Verein für Volkswohl), Dr. Jul. Gensel, der den um die Einrichtung von Musikalischen Volksbibliotheken in vielen deutschen Städten hochverdienten Dr. P. Marsop zu einem aufklärenden Vortrag in genanntem Vereine einlud. Es wurde an Leipzigs Bürger ein Aufruf mit der Bitte um Spenden erlassen, der in recht erfreulicher Weise von vielen Bürgern, Korporationen und auch von einer Anzahl Verleger entsprochen wurde. Auch der Rat der Stadt sicherte dem ganzen Unternehmen sein Wohlwollen zu, und zwar durch die Gewährung der nötigen Räume und deren innere Einrichtung. Als die Bibliothek im Mai 1914 der Öffentlichkeit übergeben wurde, war freilich deren Umfang noch ein sehr bescheidener, aber trotz des Krieges ist sie denn doch recht schnell gewachsen, so daß sie jetzt über einen Bestand von zirka 20000 Musikalien und Musikbüchern verfügt, die sie hauptsächlich dem andauernden Wohlwollen sehr vieler Privaten (nicht bloß Leipziger!), verschiedenen Korporationen und einer Anzahl Verleger verdankt. Es sei hier, da ein Anführen sämtlicher Wohltäter ganz unmöglich ist, einiger ganz großer und besonders wertvoller Schenkungen Erwähnung getan: Die große Bachausgabe und die österreichischen Denkmäler der Tonkunst durch Prof. Dr. A. Prüfer; den Notennachlaß des verstorbenen Professors Th. Coccius durch dessen Gemahlin; die Werke Franz von Holstein und vieles aus der Bibliothek M. Hauptmanns durch das verstorbene Fräulein Helene Hauptmann. Von Verlegern erhielt die Bibliothek besonders durch die Firmen Breitkopf & Härtel, E. Eulenburg (u. a. die gesamte Partiturenbibliothek!) und C. F. Peters sehr reiche Zuwendungen. Die Gewandhauskonzertdirektion überwies zahlreiche Orchesterpartituren und viele Jahrgänge von Musikzeitungen. — In den letzten Jahren freilich flossen die Zuwendungen spärlicher, und 1923 war kaum eine solche zu verzeichnen. Aber das Jahr 1924 brachte wieder eine große wertvolle Gabe, indem der Verein der Leipziger Musiklehrer seinen gesamten Noten- und Bücherbesitz der Musikalischen Volksbibliothek übergab. — Die Musikalische Volksbibliothek ist wöchentlich zweimal, Mittwoch und Sonnabend, von ½6—7 Uhr geöffnet. Im August ist sie geschlossen. Die Benutzung ist unentgeltlich, nur wird (nach dem Vorgange anderer öffentlicher Bibliotheken) von den Benutzern ein kleiner Beitrag zur Bestreitung der unvermeidlichen Ausgaben für Leihzettel, Schreibutensilien u. dgl. erhoben; jährlich eine Mark. Die Verwaltung geschieht durch einen Musiker in R., dem eine Anzahl junger Helfer, Studenten und ältere Schüler in freiwilliger Arbeit zur Seite stehen. — Soweit unser Berichterstatter, kein anderer als der Bibliothekar, Prof. B. F. Richter, selbst, der, die Seele der Bibliothek, auf keinen Fall aber wollte, daß sein Name genannt werde. Das geht nun aber denn doch nicht, denn jede öffentliche Bibliothek braucht ihren Kopf, und

hat sie einen so lieben, uneigennützigen und verdienstvollen wie die Leipziger Volksbibliothek, so darf ihn eine weitere Öffentlichkeit denn doch sicherlich kennen. D. Sch.

Hermann Hans Wetzlers neuestes sinfonisches Werk für großes Orchester „Visionen" (Op. 12), welches vor kurzem in Köln, Berlin und Essen als „Silhouetten" mit außergewöhnlich großem Erfolg zur Aufführung gelangte, ist bei Max Brockhaus in Leipzig erschienen. Im gleichen Verlag wird im Juli von Hermann Ambrosius (dessen „Faust-Szenen" zu Ostern durch Fritz Busch in Dresden mit großem Erfolg zur Uraufführung gelangten) eine neue Sinfonie (Nr. 4) erscheinen.

Eine sinnige Huldigung für Rich. Strauß. Die begeisterten Besucher und Besucherinnen des Stehparterres im Wiener Operntheater überreichten dem Komponisten des „Rosenkavaliers" eine silberne Rose. Richard Strauß dankte den jungen Kunstenthusiasten mit einem Gegengeschenk, der handschriftlichen Partitur der Suite zum „Bürger als Edelmann", die unter den Stehparterre-Besuchern verlost werden soll.

In Bayreuth soll dem verdienstvollen Biographen Rich. Wagners, Carl Friedrich Glasenapp, ein Gedenkzimmer errichtet werden, und in direktem Anschluß an dieses Gedenkzimmer ein „Biographischer Richard Wagner-Saal".

Wie die „Autographen-Rundschau" mitteilt, ist im Benediktinerstift Lambach in Österreich das Originalmanuskript der Mozartschen C-Dur-Sinfonie Nr. 221, von der bisher nur die Anfangstakte bekannt waren, gefunden worden.

Der Wiener Schubert-Bund brachte anläßlich des 100jährigen Gedenktages der Erstaufführung der 9. Sinfonie am 9. Mai an dem Haus (Ungargasse 5), in dem Beethoven die Sinfonie komponierte, eine Gedenktafel an.

Musikabende beim Berliner Oberbürgermeister. Der Oberbürgermeister von Berlin, Dr. Boeß, richtete regelmäßige Musikabende ein, in denen den Berliner Künstlern der Weg in die Öffentlichkeit geebnet werden soll.

Dr. Herbert Biehle (Berlin) hielt bei dem internationalen philosophischen Kongreß in der Königl. Universität Neapel anläßlich deren 700-Jahrfeier einen Vortrag in italienischer Sprache über den „Einfluß Italiens auf die deutsche Musik".

Anläßlich des 40. Todestages des tschechischen Tondichters Friedr. Smetana (12. Mai 1924) wurden in Prag und Pilsen Gedenktafeln an diesen Meister enthüllt, und zwar in Prag an dem seinerzeitigen Wohnhause des Meisters, in Pilsen am ehemaligen deutschen Gymnasium, dessen Schüler Smetana war.

Neue Instrumente in Wagner-Opern. Die Leipziger Firma Hupfeld hat einen Apparat gebaut, der den Stierhornton im 2. Akt der „Götterdämmerung" und das Fis des Nachtwächterhorns in den „Meistersingern" in charakteristischer Weise wiedergibt. Wagner selbst hatte sich nach mehrfachen unbefriedigenden Versuchen im erstgenannten Akt mit einem bayerischen Militär-Bombardon alter Bauart beholfen, wie es heute längst nicht mehr im Gebrauche ist.

Wie wir in Heft III berichteten, verleiht die Stadt Wien von diesem Jahre an alljährlich Kunstpreise für hervorragende Werke der Musik, Dichtung und bildenden Künste an in Wien lebende und wirkende Künstler. Die diesjährigen musikalischen Preisträger sind: Alban Berg, Carl Prohaska, Franz Schmidt, Max Springer, Anton von Webern und Karl Weigl.

ZU UNSERER NOTENBEILAGE

Georg Kiessig, von dem das Lied unserer Musikbeilage stammt, ist ein in Leipzig gut bekannter, in mittleren Jahren stehender Komponist, der nach auswärts, besonders durch den „Totentanz" für Orchester — uraufgeführt am Tonkünstlerfest zu Weimar —, gedrungen ist. Das Lied, auf ein dreistrophiges, sinniges Gedicht von Henkell geschrieben, zeichnet sich bei einer glücklichen Melodie vor allem durch starke innere Wärme aus, und hierüber wäre im allgemeinen und im besonderen viel zu sagen; seiner natürlichen Wärme wegen, die man nur durch sinnigen, nach Innen gewendeten Vortrag voll aufnehmen wird, haben wir auch das Lied gewählt. Wärme in der Kunst und gerade im Lied läßt sich nicht geben, auch nicht ausbilden, sie ist angeboren und entströmt auch einem warm fühlenden Künstler keineswegs immer mit gleicher Stärke. Unserer heutigen Musik gebricht es an einer starken, natürlichen Wärme in sehr starkem Grade, nicht zum wenigsten der Grund für all die heutigen Experimente. In dem Lied, das, wie man bemerken wird, Kreuz- und B-Tonarten sehr sinnig zur Verwendung bringt, beachte man im einzelnen besonders den Schluß der ersten Strophe; wie wird's bei „traulich" auf einmal besonders warm, und wie leuchtet nunmehr auf dem Des-Dur-Untergrund plötzlich das „innere Licht" auf. Über Licht und Wärme, Kreuz- und B-Tonarten, ließe sich an Hand dieses Liedes manches Sinnige sagen; möge man sich gerade auch in diesem Sinn mit dem Lied, das vielleicht diesem oder jenem etwas zu weich erscheinen wird, beschäftigen. Wie schön der treibende Schluß der zweiten Strophe, wie frei von aller Ekstase das Ende des Liedes.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers / Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat 80 Pf., fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

91. JAHRG. LEIPZIG, JULI 1924 HEFT 7

Die Entseelung der Musik / Betrachtungen über das Frankfurter Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins / Von Dr. Alfred Heuß

Es gehört Mut dazu, heute noch an eine wirkliche, starke Zukunft vor allem der deutschen Musik unerschüttert zu glauben. Jedenfalls ist durchaus jeder, der mit Hoffnungen an das Frankfurter Tonkünstlerfest fuhr und zugleich den Hauptzweck eines derartigen Festes klar vor Augen hatte, enttäuscht nach Hause zurückgekehrt. Mancher dürfte sich auch nach den gemachten Erfahrungen unmittelbar die Frage vorgelegt haben: Gibt es denn überhaupt noch eine wirkliche, echte, deutsche Tonkunst? Spricht man allerdings das Wort „deutsch" aus, so fühlt man den grinsenden Blick ungezählter mehr oder weniger erlauchter Zeitgenossen auf sich ruhen, von Zeitgenossen allerdings, bei denen dieses Wort schon lange Gänsefüßchen erhalten hat und in deren Munde es sich ausnimmt wie das Wort „Gott" in dem einer Ortrud, nur ohne deren fatalistische Leidenschaft. Das soll uns aber nicht im mindesten kümmern, denn der eigentliche Zweck des Besuches eines deutschen Tonkünstlerfestes kann nur, und gerade heute, darin bestehen, sich über das Befinden der deutschen Musik zu unterrichten. Und da ist man noch im Besonderen auf die Beantwortung der Frage angewiesen, was denn deutsch in der Musik heißt, welche Frage die weitere miteinschließt, was die einstige deutsche Musik so groß und reich hat werden lassen. Denn auch das wollen wir uns trotz aller Nivellierungsbestrebungen nicht ausreden lassen, daß es ein Besonsonders gewesen sein muß, was die einstige deutsche Musik im Gegensatz zu der Tonkunst anderer Völker hat werden lassen, die es wieder nur zu der ihrigen auf Grund ihres eigenen Wesens bringen konnten. Wie noch nie, gerade auch nicht in den verschiedenen Zeiten italienischer Musik in Deutschland, ist dieses heute ein Tummelplatz ausländischer und solcher Bestrebungen geworden, die nun einmal mit deutschem Wesen unvereinbar sind. Das Frankfurter Fest gab nun eben die negative Antwort auf die Frage, was deutsch in der Musik heißt, und diese heißt: Entseelung der Musik.

Wir fürchten wenigstens bei unseren regelmäßigen Lesern nicht in den albernen Verdacht zu kommen, als unterschätzten wir irgendwie das see-

lische Moment in der Musik anderer europäischer Völker: Ohne seelische Belebung keine echte Musik, handle es sich um welche es will. Aber es hat mit der deutschen Beseelung der Musik denn doch seine besondere Bewandtnis. Verdankt kein Volk in musikalischer Beziehung anderen Völkern mehr als das deutsche, so hat es all die zahlreichen und wichtigen Anregungen auf den für Deutschland in Betracht kommenden Gebieten in einer Weise verarbeitet, die für deutsches musikalisches Arbeiten für alle Zeiten von grundsätzlicher Bedeutung sein wird. Der eigentliche Deutsche ist dabei gerade in musikalischer Beziehung eine schwerfällige Natur, steht auch an musikalischer Naturbegabung sowohl dem Italiener als auch slawischen Völkern nach, was man aber unter deutscher Musik versteht und was sie zu etwas Unvergleichlichem in der ganzen Welt macht, das scheint man heute im Ausland bald weit stärker und instinktiver zu fühlen als es heutige deutsche Musiker einigermaßen zu wissen scheinen. So frage man denn immer wieder, was die sechs bis acht einzigartigen großen deutschen Musikergestalten, die für die ganze Welt in Betracht kommen, hat werden lassen.

Natürlich stößt man dabei auf ein spezifisch deutsches Wesen, das aber denn doch etwas näher hinsichtlich seiner Verbindung mit der Musik zu bestimmen ist. Und man kommt da auf folgendes: daß die deutsche Musik, und zwar vor allem ihre großen Vertreter, einen unaufhörlichen Kampf um eine intensivste Beseelung der Musik in ihrer Materie geführt haben, was vor allem so viel heißt, daß sie ihr gesamtes, und zwar eben sehr vielgestaltiges deutsches Wesen in die Wagschale zu legen suchten, was u. a. auch dazu führte, alles und jedes, möglichst bis in die unscheinbarsten Mittel hinein, mit geistiger Kraft mannigfaltigster Art zu beseelen. Jedes andere Volk kommt hier rascher und leichter zum Ziele, zugleich ein Grund, warum die deutsche Musik in ihren größten Erscheinungen relativ so spät hervortrat. Andererseits konnte dies aber erst dann geschehen, als die Entwicklung der Tonkunst so weit gediehen war, diesem deutschen Menschen in seiner ganzen Vollständigkeit, d. h. in seinem ganzen, von einer strengen Geistigkeit künstlerisch gebändigten Gefühls- und Vorstellungsleben zum Ausdruck zu verhelfen. Ein Bach ist wohl kulturgeschichtlich, nicht aber auf Grund der damaligen Musik, im 16. Jahrhundert möglich, und zwar eben deshalb, weil der Tonkunst dieser Zeit noch Wesensorgane fehlten, die für die volle Entfaltung des deutschen Genius in der Musik notwendig waren. Aber schwer, ungeheuer schwer war es, diesen gesamten deutschen Menschen der Musik einzuverleiben. Der hierin ein geradezu tragisches Künstlerleben dransetzte und dem alle späteren, glücklicheren deutschen Meister der Tonkunst verpflichtet sind, ist Heinrich Schütz gewesen, dessen Werke man auch nie aufschlagen kann, ohne immer wieder mit Ergriffenheit zu sehen, welch heroischen Kampf dieser Mann sogar auf zwei Fronten führte — nämlich auch den einer neuen Formung überhaupt —, um seinem gewaltigen inneren Menschen auch nur einigermaßen vollständig gerecht zu werden. In gewisser Beziehung müßte von den jungen deutschen Musikern auch ganz besonders Schütz studiert werden, nicht nur deshalb, weil er eine ganz eigene, selbstvergessene Hingabe verlangt, sondern gerade auch wegen des Problems einer neuen Formung, das heute in einer völlig undeutschen, abstrakten Weise zu lösen ver-

sucht wird. Bei Schütz aber, wie wird da vom Menschen heraus zu formen gesucht!

Es machte eine wunderschöne und vor allem nützliche Arbeit aus, im einzelnen zu zeigen, in welcher Weise vor allem unsere großen Meister an der Beseelung der Musik arbeiteten; denn damit, daß sie schon von Naturanlage einen tiefst beseelten Atem besaßen, kommt man nicht durch. Beseelung im höchsten Sinn heißt nun schließlich, all das mit dem seelischen Atem zu erreichen, was überhaupt erreichbar erscheint, womit die Relativität des Begriffs nicht nur zugegeben, sondern auch hervorgehoben wird. Denn was der eine Meister, auch eine ganze Zeit, noch nicht zu beseelen vermögen, gelingt einem anderen in einer späteren Zeit. Etwas im echten Sinn beseelen heißt also zugleich, die verborgene Seele dessen zu entdecken, das man beseelen will, entseelen im eigentlichen Sinn bedeutet aber, etwas die Seele nehmen, das eine solche offenkundig hat, gewissermaßen schon Seele ist. Auf der Beseelung immer weiterer Gebiete beruht nun eigentlich ganz allein die Entwicklung der Tonkunst in Zeiten eines natürlichen, auf einem gesunden Menschentum beruhenden Künstlertums, von hier, und nur von hier aus, haben sich immer neue Mittel herausgebildet, kam es auch gelegentlich zu gewissen Umwälzungen, d. h. stoßweise neu auftauchenden Mitteln. Immer steht aber hinter ihnen unweigerlich der mehr oder weniger geglückte Versuch, neue Gebiete seelisch zu erobern, zu beseelen, und nochmals sei darauf hingewiesen, daß erst dann die deutsche Musik in ihren größten Vertretern hervortreten konnte, als wenigstens in den Grundzügen die Entwicklung der Tonkunst so weit gediehen war, daß der deutsche Musiker für sein so umfassendes seelisches Vermögen die nötigen künstlerischen Mittel vorfand.

Ich will nun wenigstens an einem ziemlich leicht kontrollierbaren Beispiel, wenn natürlich auch nur andeutungsweise, zeigen, was man unter spezifisch deutscher Beseelung zu verstehen hat. Denn auf nichts kommt's heute, wo eben der Begriff „deutsche Musik" ein ganz unklarer, verwirrter und zugleich verlästerter geworden ist, mehr an, als gerade an Konkreta zu erfahren, worum es sich denn handelt. Nur dann lernen wir wieder, und vielleicht gerade zu unserer Verwunderung, was denn eigentlich unser Wesen ausmacht und was zu ihm gehört. Die ganze Frage müßte man, streng genommen, auch folgendermaßen formulieren: Was findet sich überhaupt nur in der deutschen Musik vor und zweitens, wie findet sich allgemein Vorhandenes in der deutschen und wie in der Musik anderer Völker vor. Frägt man derart konkret und kennt man sich zudem in der Musik einigermaßen aus, dann beantworten sich auch Aufsätze wie der von Paul Bekker im „Anbruch" (Maiheft) erschienene: „Nationale und internationale Musik in Deutschland und anderswo" fast kinderleicht, wenn wegen einiger Konkreta auch auf den Aufsatz später einmal etwas näher eingegangen sei.

Herausgegriffen sei ein möglichst „objektives" Gebiet, die Natur in ihrer Stellung zur Musik. Auch hier sei gleich der Kürze halber mit Beispielen operiert. Das Meer lag allen europäischen Musikvölkern weit näher wie den meisten Deutschen, wer hat es aber, nachdem ihm schon ein Bach (z. B. „Schweig, empörtes Meer" in der Kantate: Jesus schläft, was soll ich hoffen!") und auch der auf diesem Gebiet für die Musik des ganzen 19. Jahrhunderts so außerordentlich wichtige Weber vorausgegan-

gen waren, in seinen verschiedensten Stadien der Empörung entdeckt, derart zu einem beseelten Wesen gemacht, daß wir mit ihm sprechen zu können glauben? Das ist Wagner in seinem „Holländer“. Seine Fahrt von Riga hat ihn sowohl das Meer belauschen lassen, wie es ihn künstlerisch forschen ließ, die Mittel für die künstlerische Darstellung zu finden und zu wählen. Das Geheimnis besteht aber in dieser spezifisch deutschen Naturbeseelung, die denn auch als solche zunächst mit Musik ganz und gar nichts zu tun hat.

Wie ungezählt viele Meeresschilderungen gibt es nun in der italienischen und französischen Opernliteratur, auch in der deutschen, des 18. Jahrhunderts, sofern an das oben Gesagte erinnert sei, daß die Beseelung neuer Gebiete das Werk einzelner Künstler und besonderer Zeiten ist. Auch der junge Mozart kam in seinem „Idomeneo“-Sturm noch nicht über eine zwar musikalisch gesteigerte, malerische Darstellung hinaus, auch Gluck nicht in den einschlägigen Werken, wir verdanken ihm aber vor allem die seelische Erschließung des „Elysiums“, zu dem den Schlüssel gefunden zu haben, eines seiner unsterblichsten Verdienste ausmacht. Im Gegensatz zu Wagner sei aber an Verdis, dabei von dem deutschen Meister teilweise abhängigen Seesturm im „Othello“ hingewiesen. Die treffliche Schilderung in allen Ehren, eigentlich beseelt ist aber das Meer nicht, sondern gehört der obigen Reihe von Opernstürmen an. Man soll auch nicht sagen, daß derartige Stürme, da sie mehr oder weniger beiläufige Schilderungen seien, im Gegensatz zu dem ausgesprochenen Meerstück „Der fliegende Holländer“ stünden und deshalb auch für den Komponisten nebensächlich seien. Denn derartiges „Beiläufige“ erledigt gerade Wagner in einer durchaus beseelten Weise. Wie hat er den allmählichen Tagesanbruch schon im „Lohengrin“ gegeben, und mit welcher Einfachheit! Daß man etwas Derartiges mit ein paar, allerdings nun eben beseelten Fanfarentönen machen könne, man hält's nicht für möglich, und daß so etwas Halbdutzende französischer koloristischer oder impressionistischer Natursinfonien aufwiegt, fühlt zuletzt niemand klarer wie der Franzose, dessen Werke auf diesem Gebiete immer wieder von der musikalischen Zeitströmung abhängig sind. Denn alles Äußere ist der Mode unterworfen, und nur das echt Beseelte bleibt. Es konnte denn auch nur ein großer deutscher Meister sein, der ein für allemal das spezifische deutsche Verhältnis zur Natur in der Musik auch begrifflich klargestellt hat, und zwar mit ein paar knappesten Worten, Beethoven in seiner Pastorale, dem wunderbarsten Vermächtnis auf diesem Gebiet gerade auch an die deutschen Musiker: Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei. Der Satz könnte beinahe heißen: Mehr Ausdruck der Beseelung als Malerei. Und heute oder besser im gestrigen Heute hatten wir es zur Straußschen „Alpensinfonie“ gebracht, dem Werk eines mit dem Photographenapparat bewaffneten Touristen. Welche Entfremdung deutschem Wesen gegenüber gerade auch bei einem Strauß! Und da will man heute wehren, nachzuforschen, was denn eigentlich deutsches Wesen in der Musik sei.

Indessen, das Kapitel der Beseelung, wie es sich in der wirklichen deutschen Musik vorfindet, ist viel zu umfangreich und vor allem zu sehr in die Tiefe gehend, um es hier auch nur andeutungsweise behandeln zu können. Was hinsichtlich der Naturbeseelung mit ein paar Strichen ge-

zeigt wurde, wäre auch auf zahlreiche andere Gebiete auszudehnen, und wir kämen mit deren Leitwort: Beseelung wirklich zu einer näheren Bestimmung dessen, was spezifisch deutsche Musik heißt, ohne dabei der Musik anderer Völker auch nur im geringsten zu nahe zu treten; im Gegenteil träten deren charakteristische Seiten nur um so deutlicher hervor. Im Grunde kommt es dabei auch gar nicht auf Werturteile an, sondern lediglich darauf, was dem Grundwesen jedes einzelnen ausgeprägten Volkes entspricht. Und da würde sich dann zeigen, daß hinsichtlich der Beseelung der Musik Deutschland ein ganz besonderer Platz zukommt.

Steht dies unumstößlich fest, so nicht minder, daß wir heute zu einer völlig entseelten Musik gelangt sind, und daß an dieser Entseelung besonders von „deutscher" Seite aus gearbeitet worden ist. Das denkbar fatale Frankfurte Fest mit seinem Mixtum compositum zusammengewürfelter Komponisten bewies dies mehr als hinreichend. Selbst im modernen Lager ist man nachdenklich gestimmt worden, und gar manche sind zu der Überzeugung gelangt, daß es auf diese Art nicht mehr weitergehen könne, wie denn auch gerade das als so modern angesehene Frankfurter Publikum ganz und gar nicht die Fahne unentwegten „Fortschritts" mitschwang; man zischte mehr als an irgendeinem Fest, wenn schließlich auch niemand sich wirklich aufregte. Immerhin, die Haltung der Frankfurter war interessant, sofern man auch hier wieder einmal sah, wie so sehr viel Mache hinter der scheinbaren Modernität wenigstens eines gewissen Teils des Publikums steckt.

Eines hat man bereits längere Zeit wirklich erreicht: Man ist von der Romantik losgekommen, so ziemlich in jeder Beziehung. Es ist dabei allerdings so zugegangen, wie wenn jemand, der von einem Menschen loskommen will, diesen totschlägt, was man, so der betreffende wehrlos ist, nicht gerade eine Heldentat nennen kann. In dieser bequemen Art haben sich, die ebenfalls eine Abwendung von der Musik des 19. Jahrhunderts nötig hielten, das Loskommen von der Romantik allerdings nicht vorgestellt. Das Verbrechen ist nun aber einmal geschehen, und es kommt vorläufig vor allem darauf an, daß man es im einzelnen beleuchtet. Vor allem unter diesem Gesichtspunkt, dem der Entseelung, sei denn auch ein Blick auf das Fest geworfen.

Am bezeichnendsten waren hierfür die dramatischen Werke der zwei ersten Abende: Kreneks komische Oper „Der Sprung über den Schatten" und Hindemiths Tanzpantomime „Der Dämon". Dem Vorwurf nach sind beide Werke grundverschieden, der Musik nach schließlich fatal ähnlich. Krenek hat, sein eigener und gerade auch technisch frivol leichtsinniger „Dichter", gleich einen entseelten Vorwurf gewählt, ein abgeschmacktes Gebräu von Satire, Ironie, Groteske, innerer Unwahrheit, Eingebildetheit usw. Die Hoffnungen, die auch ich noch letztes Jahr auf Grund der ernsthaft gearbeiteten, aber innerlich noch melodie- und lieblosen Sinfonie auf Krenek setzte, sind nach dieser Probe wohl zu begraben. Die Musik ist Mechanik, läuft längste Strecken völlig leer, außer seiner eigenen Person dürfte der junge Mann überhaupt nichts ernst nehmen. Hindemith hat sich aber ein erotisches Thema gewählt, ein solches, in dem, wenn's schon einmal sein soll, rotes Musikblut fließen muß: Zwei Mädchen, vom Dämon der Sinnlichkeit verfolgt, fallen diesem zum Opfer; man erlebt pantomimisch alle einzelnen Stationen bis zur Vernichtung der beiden Geschöpfe. Da es auf diesem Gebiet heute keine Schranken mehr gibt, könnten auch die Musiker

in erotischer Musik völlig aufgehen. Sie möchten dies auch, soweit es ihnen ihre Zugehörigkeit zum modernen „Los-Ideal" gestattet, sicher auch ganz gerne tun: Aber erstens können sie nicht, weil die Qualitäten fehlen, und zweitens ist mit der entseelten heutigen Musik beim besten Willen außer einigen Perversitäten nichts Ordentliches zu wollen. Resultat: Eine ebenfalls seelisch meist leer laufende Musik mit einigen Lichtblicken, das Ganze ohne die szenische Darstellung erzlangweilig und ungenießbar. Triumph der modernen seelenlosen Komponierpraxis! Dieser Pantomime war des Obergotts von Hindemith, „Die Geschichte vom Soldaten" von Strawinsky, beigesellt, die H. Scherchen seit einem vollen Jahr in der Welt herumdirigiert. Herrgott, muß man ein seelisch dürrer, ausgemergelter Mensch sein, wenn man diese meist schlechten, kalten Späße jahrelang immer wieder verabreichen kann. Da nimmt's einen auch nicht wunder, wenn man zum Schluß des Festes die Sinfonia domestica in einem maschinellen Rekordtempo herunterspielen läßt, daß das Werk — länger erschien wie bei richtigem Zeitmaß! Elf Minuten weniger als die übliche Zeitdauer, sagte ein Kapellmeister. Ich dachte, es wären fünf, aber Fachkollegen urteilen bekanntlich vernichtender wie der — gutmütigste Kritiker!

Das waren die beiden ersten Tage, man glaubt sich zu erkälten, denkt man schauernd an diese neudramatische Kunst zurück. Im ersten Orchesterkonzert gab es zwei Werke, denen man im Geschäftsleben den Namen „Ladenhüter" gibt. Hat man nichts von Feuer und Kraft, so darf man weder wie der Holländer Ingenhoven (Sinfonische Phantasie) noch, etwas straußisch moderner, wie der Schweizer E. G. Wolff schreiben. Auch hier, bei dieser „Tradition", kann ich unmöglich mitmachen. Das Werk eines andern jungen Schweizers war aber erfreulich, überhaupt die einzige instrumentale Ausbeute des wochenlangen Festes, die Sinfonia von E. Ermatinger. Da steckt ein frischer, der heutigen Zeit zugewendeter und doch ihr kritisch gegenüberstehender Geist dahinter, dem ein entschiedenes sinfonisches Talent mit bereits entwickeltem Können zur Seite steht. Ganz ins Wasser rutschten Drei Baritongesänge mit Orchester von Busoni nach Goetheschen Texten. Nun ja, so kommt's, am Ende seines Lebens steht man heute ausgemergelt da, das rührt vom vielen Experimentieren ohne wirklich seelisches Muß her. Im zweiten Orchesterkonzert gab's eine unausstehliche, hochmoderne, auch reichlich talentlose einsätzige Sinfonie von Carol Rathaus, irgendwo von den Balkanländern stammend, dann aber den sogenannten Treffer des Fests, drei Stücke aus Büchners „Wozzek" von Alban Berg. Ich bin überzeugt, daß, hört man diese Musik öfters, sie stark verblaßt, dennoch könnte man an ihr einige Positiva moderner Musik, der sie aber doch nur in gewissem Sinn angehört, klar machen. Das müßte aber ausführlich geschehen. Erstens hat Berg einen gewissen seelischen Antrieb, zweitens strebt er mit starkem Willen nach ausgeprägter Form, drittens hat er Tatsächliches gelernt und ist weiterhin sicherlich ein ernster Künstler. Die „hysterische" Gesangmelodie hat er aber noch keineswegs überwunden, steckt also noch tüchtig in der früheren Zeit. Was er aber vor allem in dem Orchesterstück bietet, das von Atonalität übrigens ziemlich Abstand nimmt, frappiert tatsächlich. Die Oper müßte wirklich einmal auf die Bühne kommen.

An Bergs Stücke sei auch gleich das Oratorium „Zebaoth" von G. v. Keußler angeschlossen. Es ist mir versagt, von dessen Musik stärker berührt zu werden, ich freue mich aber immer wieder, Menschen zu finden, bei denen dies in sogar starkem Maße der Fall ist. Diese Kunst wendet sich denn auch gewissermaßen an eine Gemeinde, die das von diesem dem Edelsten zugewendeten Manne Gewollte instinktiv erfaßt. Für mich fehlt in Keußlers Kunst jene Plastik, die ich von einem Kunstwerk nicht trennen kann und die es auch nach meinen Anschauungen ist, die für den nötigen Wechsel sorgt und Gleichartiges vermeidet. Der zweite, über ein Jahrzehnt nach dem ersten geschriebene Teil, steht unbedingt höher. Keußlers Oratoriumauffassung ist, wie alles von diesem Mann, durchaus eigen und wird die Geschichte dieser Kunstgattung nicht wenig beschäftigen.

Besondere Erwartungen setzte man auf das A-cappella-Konzert, die aber — und hieran ist die moderne Musik nicht eigentlich schuld — nicht erfüllt wurden. Unnötigerweise hatte man Pfitzners achtstimmigen „Columbus“ ausgegraben, der ein Mißverständnis der gewaltigen Schillerschen Votivtafel bedeutet, und ebenso die deutsche Motette op. 62 für 16 + 4 Stimmen von Strauß. Das interessanteste Werk des Abends war unstreitig Schönbergs op. 13: „Friede auf Erden“, das, aus der noch kontrollierbaren Zeit stammend, um so klarer zeigt, wie weit Schönbergs Grenzen gehen. Man hätte als erstes auszuführen, daß dieser unheilvolle Mann das ebenso großartige wie einfach tiefsinnige Gedicht C. F. Meyers entweder nicht verstand oder nicht verstehen wollte, beides in fast gleichem Maße fatal. Daß Schönberg, sicherlich in seiner Art ein „unabhängiger“ Kopf, gerade geistig gewaltig überschätzt wird, ist zwar sehr traurig, darf aber heute nicht verwundern. Es wird deshalb sicher gut sein, ihn einmal von dieser entscheidenden Seite zu beleuchten, wobei gerade auch dieser Chor gute Dienste leisten kann. Scherchens Chor singt zwar sicher, aber sehr spröde und reizlos, sowie ohne Wärme, die man in dem Werke sogar öfters trifft. Noch gab's etwas weiteres: Mit vier Trompetern ließ A. Jemnitz seine Impotenz und die albernen, und zugleich sinnlos angewendeten Mittel des modernen Musiksystems in die Zuhörer blasen. Einen Tag nach dem Fest hörte man Derartiges, das tatsächlich unmittelbar an die futuristischen Bilder erinnert, auch in Darmstadt, das die Teilnehmer des Festes zu einem — im vollen Gegensatz zu dem sich bloßstellenden reichen Frankfurt — überaus gastfreudigen Tag eingeladen hatte. Musikalisch kam man aber vom Regen in die Traufe. Das Kammermusikkonzert zeigte die Seuche seelenlosester moderner Musik auch in der „Provinz“. Was ein gewisser H. Heiß, dann aber auch ein Mann wie W. Petersen zum Besten gaben, hat für mich einzig mehr mit Psychiatrie zu tun. Für diese Folterungen konnte selbst der warme Liederzyklus von A. Mendelssohn nicht entschädigen. Daß man aber auch ein so jongleurhaftes Werk wie die „Sinfonietta“ von Bodo Wolf in Kauf nehmen mußte, wog alle Gastfreundschaft dieser Stadt wieder auf. Sakra, wohin ist es mit dem Geschmack der Leute und mit der deutschen Musik gekommen? Die von Zulukaffern steht unbedingt höher.

Ein reifes Vokalwerk waren die Kellerschen „Ghaselen“ von O. Schoeck, der aber dieser schwierigen Dichtungsart nicht von Innen beizukommen vermag, oft zudem fast manieristisch an den Orchesterstil der „Elegie“ sich anlehnt. Diese war ein Erlebnis, die Ghaselen sind komponiert.

Zum Schluß noch über die Komödie mit den Vierteltönen. Man glaubte in einer Gesellschaft von Unmündigen zu sitzen, als der tschechische Viertelsprophet Haba den deutschen Musikern in einer fast stundenlangen Rede auseinanderzusetzen sich getraute, daß die neuen Komponisten um jeden Preis „neu“ sein wollen, deshalb auch zu den Vierteltönen griffen usw. Zu viel, schon zu viel. Geistige Kinderstube. Die Demonstrationen auf dem Flügel klangen scheußlich, das miserabelst verstimmte Klavier ist eine Wonne dagegen, bei den Vorführungen auf Streichinstrumenten und mit Singstimmen stellte sich von selbst eine gewisse „Temperierung“ ein, so daß manches nicht erheblich „atonaler“ klang als was man bereits bis zum Überdruß so weit gewohnt ist. Der seelenlose Unsinn ist aber, ebenfalls modern, bereits organisiert, Herr Haba reist im Land herum, Herr Scherchen assistiert mit seinem A-cappella-Chor, zwei Klavierfabriken stellten sich der Sache zur Verfügung, und zuguterletzt ist dem jungen Professor am Prager Konservatorium ein Kursus für den neuesten Musiksport eingeräumt. Daß ausgerechnet der Deutsche Musikverein diese Späße — ich habe nicht einen Musiker gefunden, der die Sache ernst nahm — protegiert, gehört mit in das Bild dieses vielleicht kläglichsten, dürftigsten, sicher aber seelenlosesten aller bisherigen Musikfeste des Vereins. Es wird sich denn auch noch Gelegenheit bieten, sich auch später mit Einzelheiten der Frankfurter Musikwoche zu beschäftigen.

Und nun hätte ich das Beste und eigentlich einzig Schöne des Festes beinahe vergessen. Oder vielleicht doch nicht, denn es steht am besten am Schluß. Vom

Kurbad Homburg eingeladen — das sich auch sonst gastlich benahm —, hörte man ein uraltes Werk zum ersten Male, die Oper „Dido und Aeneas" des Engländers H. Purcell von 1680, und dieses, von Edward Dent bearbeitete, naiv-köstliche Werk brachte durch seinen echten, über Jahrhunderte dringenden Seelenton ohne weiteres zustande, was all die Komponisten der ganzen Woche nicht fertig bringen sollten, ein innerlichst mitmachendes, nach der Aufführung seelisch angeregtestes Publikum. Gibt das zu denken oder nicht? Den in die Moderne unrettbar verbissenen Komponisten freilich nicht, denen aber, für die die Musik nie etwas anderes sein kann als irgend etwas Seelisches, liefert es wieder den Beweis, daß wir einem uns als solchen doch gleichgültigen, 250jährigen ausländischen Komponisten wie Purcell unendlich viel näher stehen als dieser ganzen modernen Musik, deren ausgesprochene Anhänger mit vollendeter moderner „Sicherheit" zu behaupten wagen, ihre Musik sei unmittelbar aus dem Empfinden unserer Zeit hervorgegangen. Was einfach eine Lüge ist. Sie ist in ihren eigentlichsten Erscheinungen die Retortenkunst einiger wenigen Köpfe, die sich in einer unglücklichen, zerrissenen Zeit anmaßen, einer Gesamtheit ihren Willen aufzuzwingen. Wie gesagt, Purcell hundertmal „moderner", d. h. unmittelbarer ansprechend als all diese maschinell seelenlose Musiziererei! Wie wär's mit einer „Internationale", die das Beste aller Musikvölker aus früheren Zeiten zur lehrreichen, Herz und Seele erfüllenden Diskussion stellte? Glaubt man's, daß wir bei einer derartigen weltbürgerlichen Zusammenkunft echter Seelenmusiker nicht fehlen würden?

Franz Schuberts „Osterspaziergang"

Von Dr. Rudolf Steglich, Hannover

„So glaub ich in einzelnen moments musicaux von Schubert sogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen imstande, so ein spießbürgerlicher Verdruß schwebt darüber. In einem seiner Märsche meinte Eusebius ganz deutlich den ganzen österreichischen Landsturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würsten am Bajonette zu erkennen. Doch — (so kritisierte derselbe Robert Schumann = Florestan, der eben selber noch die Schneiderrechnungen gesehen hatte) — das ist zu subjektiv."

Auf die Gefahr hin, zunächst auch ein oder mehrere „Zu subjektiv!" zu hören, will ich berichten, wo mir in Schubertscher Musik das bunte Gewimmel des Osterspaziergangs von Goethes Faust leibhaftig begegnet ist.

*

Im Frühling des Jahres 1828 — zwar war's schon Mai, aber warum sollte nicht auch noch die Maiensonne die Bilder jenes Goetheschen Ostertags vor die Seele rufen —, in diesem Frühling schrieb Schubert drei Klavierstücke, das erste ein Allegro assai Es-Moll-Es-Dur, das zweite ein Allegretto Es-Dur, das dritte ein Allegro C-Dur. Sie haben in unseren Ausgaben keine weitere Bezeichnung als eben „Drei Klavierstücke, Nr. 1, 2, 3"*).

---

*) Anmerkung der Schriftleitung: Wir machen darauf aufmerksam, daß der Steingräber-Verlag gerade im Hinblick auf diesen Artikel die drei in Frage stehenden Klavierstücke soeben separat herausgegeben hat, mit einem Vorwort von R. Steglich. Es geschah dies weiterhin auch deshalb, weil diese drei Stücke in manchen Ausgaben Schuberts fehlen, somit nicht jeder Leser imstande wäre, den überaus interessanten Ausführungen Steglichs folgen zu können. So viel ist ferner unbedingt sicher, daß die schon an sich prächtigen Stücke durch die Phantasieeinstellung an innerer Lebendigkeit gewinnen, mögen gegen eine derartige Auffassung die rein musikalischen Musikerklärer auch Sturm laufen. Wir freuen uns

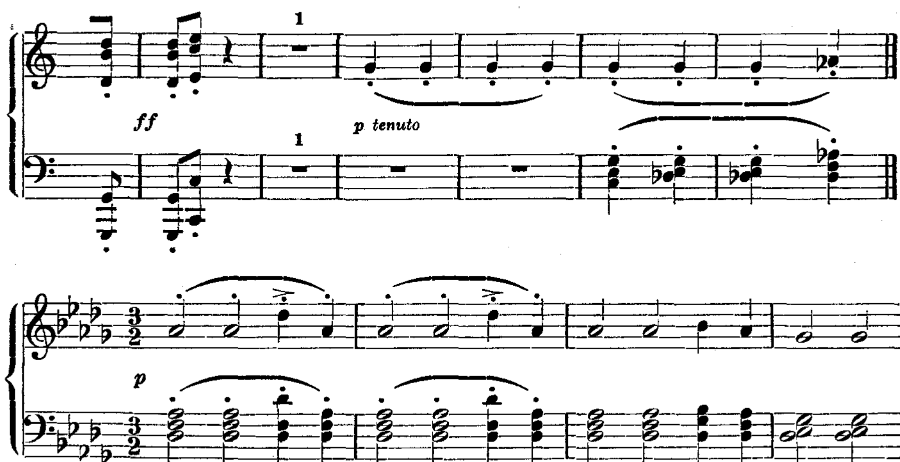
Aber was für bildhafte Eindrücke gibt diese Musik! Das spürt wohl jeder, der sie hört. Am lebhaftesten und zwingendsten, wie mir scheint, im dritten Stück. Klingt nicht bereits dessen Anfang mit dem tappenden Synkopen-Rhythmus wie ländliche Tanzmusik?



Dann aber steigert sich das Vergnügen bis zu einem tollen, stampfenden Wirbel, dem viermal nacheinander, zweimal in Es-Dur und zweimal in C-Dur wiederholten:



Kein Zweifel, das ist ein naturgetreuer Bauerntanz. Plötzlich aber bricht der robuste Wirbel ab, eigentümliche Rückungen leiten über zu dem Mittelteil des Stücks, einem zarten, schwebenden, lyrischen Des-Dur-Satz:



jedenfalls, unsern Lesern auch wieder einmal einen Aufsatz bieten zu können, der aus Schumannschen Phantasiequellen gespeist wird, zugleich aber auch möglichst mit Beweisgründen operiert. Musiktreibende mit Phantasie werden an den Ausführungen Steglichs ihre helle Freude haben.

Merkwürdiger Fall! Wie wollte man diesen sonderbaren musikalischen Vorgang nur-musikalisch ausreichend begründen? Dieses zart und vorsichtig vorbereitete sanfte Hinweggleiten aus dem eben noch so lauten Allerwelts-C-Dur — beim ersten Schritt scheinbar noch ganz unverfänglich —, und doch ist man plötzlich wie durch ein Wunder in weite Ferne entrückt, ins Zauberland Des-Dur — —. Unwillkürlich formten sich mir diese Übergangstakte zu einem Bilde, indem sie gleichzeitig einen Goethischen Vers aus der Erinnerung heraufbeschworen:

„Er schmeichelte sie doch beiseit…"

Nun blieb aber auch das Vorhergehende kein beliebiger Bauerntanz mehr, sondern wurde zum Tanz der „Bauern unter der Linde" am Ostertage des Goethischen Faust:

Der Schäfer putzte sich zum Tanz
Mit bunter Jacke, Band und Kranz,
Schmuck war er angezogen.
Schon um die Linde war es voll,
Und alles tanzte schon wie toll.
Juchhe! Juchhe!
Juchheisa! Heisa! He!
So ging der Fiedelbogen. —

Ist diese Beziehung Schuberts zu Goethe lediglich Phantasie eines Nachgeborenen? Oder sind wir damit vielleicht der Entstehung dieses Klavierstücks auf der Spur?

Ist Schubert zu jenem Charakterstück wirklich durch jenes Goethesche Gedicht angeregt worden? Dagegen scheint zunächst zu sprechen, daß Schubert den lyrischen Mittelsatz so weit ausgesponnen hat, während Goethe das Liebesidyll nur mittelbar andeutete in dem oben zuerst angeführten Vers und dem folgenden:

„Und von der Linde scholl es weit…"

Aber wenn Schubert nach dem Gedicht ein reines Musikstück schreiben wollte, kein Lied, brauchte er nur ein Diener der Ideen, nicht zugleich auch der Worte und der Form der Dichtung zu sein, er mußte die Form der Komposition nach dem Gesetz der Musik bilden, auf Gleichmaß und Gegensatzwirkung in rein musikalischer Beziehung bedacht sein. Brauchte er nun ein dem C-Dur-Satz gegensätzliches Formglied, so bot ihm das Gedicht selbst als Idee das Liebesidyll. Hätte er diese Idee nicht aufgegriffen, so wäre andererseits das Gedicht nicht musikalisch ausgeschöpft worden. Dieser lyrische Mittelsatz mußte aber ein ausreichendes Gegengewicht zu dem C-Dur-Satz darstellen, der am Schluß wiederkehrt, um das Gleichmaß der Form herzustellen — aber auch im Gedicht ist ja die Liebesszene in die Tanzszene eingeschlossen. Somit spricht die Länge des Mittelsatzes wie überhaupt die Form des Klavierstücks durchaus nicht dagegen, daß Schubert bei seiner Komposition das Goethesche Gedicht im Sinn gehabt haben könnte. Etwas ganz Besonderes spricht sogar noch dafür: Auffällig ist, wie Schubert die Wiederholungen der Liebesmelodie in der Höhe umspielen läßt:



Klingt das nicht, als ob der Wind leise Geigenklänge vom Tanzplatz herüberwehte?

„Und von der Linde scholl es weit...“

Aus dem Des-Dur-Flüstern und -träumen aber erhebt sich endlich ein stürmischer Aufschwung. Und es beginnt danach, was wir bereits als musikalisch notwendig wie auch als dichterisch gegeben erkannten, von neuem der Tanz der Dorfgemeinde.

„Juchhe! Juchhe!
Juchheisa! Heisa! He!“

Zuguterletzt eine wild sich überstürzende Koda:

„Geschrei und Fiedelbogen.“

*

„Zu subjektiv!?“ Wir wollen eine weitere Probe aufs Exempel machen. Auch die beiden ersten der drei Schubertschen Klavierstücke haben manches Besondere, was aus einer nicht nur-musikalisch umgrenzten Phantasie zu kommen scheint. Man höre nur, wie seltsam in beiden Stücken die beiden Zwischensätze zueinander und zum Hauptsatz stehen. Könnte der Goethesche Osterspaziergang auch hier helfen, verbindende Fäden, lebendige Gesichte zu sehen, so wäre es um so gewisser, daß wir uns hier nicht in Subjektivitäten verlieren, sondern wirklich einen „Osterspaziergang“ des Klavierkomponisten Schubert vor uns haben.

Blättern wir zurück, da wir beim letzten der drei Stücke begonnen haben, weil uns das zunächst am meisten „in die Augen“ fiel. Das zweite Stück ist ein Allegretto in Es-Dur. Eine liebliche, anmutvolle Melodie beginnt:



Wie reizvoll besonders dann die Ausweitung des siebenten Periodentakts!

Blättern wir auch im „Faust“ zurück. Unmittelbar vor dem Bauerntanz läßt sich Famulus Wagner vernehmen:

Mit Euch, Herr Doktor, zu spazieren
Ist ehrenvoll und ist Gewinn;

Doch würd' ich nicht allein mich herverlieren,
Weil ich ein Feind von allem Rohen bin.
Das Fiedeln, Schreien, Kegelschieben
Ist mir ein gar verhaßter Klang;
Sie toben, wie vom bösen Geist getrieben.
Und nennen's Freude, nennen's Gesang.

Welch ein Musikkritiker, der Herr Famulus! Die letzten Zeilen könnte er geradezu auf das Schubertsche Tanzstück gemünzt haben, von seinem erhabenen Standpunkt aus. Ergötzlich, wie er vor Entrüstung geradezu hoch geht — man höre die hochgetriebenen Akzente der letzten Zeile: „Freude!“, „Gesang!“ Mit diesem Famulus Wagner hat die liebliche Es-Dur-Melodie ganz gewiß nichts zu tun.

Wenn wir nun aber unmittelbar vor Wagners Erguß jene allbekannte Naturschilderung Fausts finden:

Vom Eise befreit sind Strom und Bäche
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick,
Im Tale grünet Hoffnungsglück...:

Hören wir da nicht diese Es-Dur-Melodie wirklich? Ist in ihr nicht der holde, belebende Frühlingsblick, das grünende Hoffnungsglück Klang geworden? Und dann der eigentümliche erste Zwischensatz:



Hören wir hier nicht die „ohnmächtigen Schauer körnigen Eises“, die der alte Winter aus seinen Bergen hier und da noch über die Flur sendet? „Aber die Sonne duldet kein Weißes“ — es macht den Eindruck der rein musikalischen Schönheit des Ausklangs in C-Dur, der diesen C-Moll-Satz beschließt, zum mindesten nicht geringer, wenn man eine solche Naturstimmung in ihm fühlt — den Sieg der milden, segnenden Frühlingssonne über die rauhen, feindlichen Gewalten.

Was sagt dann aber der zweite Zwischensatz in As-Moll? Seiner subjektiveren musikalischen Art nach ist er ein ins Innere, Menschliche gewandtes Gegenstück zu jenem C-Moll-Naturbilde. Worauf Goethe mittelbar, in anschaulichen Bildern hindeutet — mit den dumpfen Gemächern

niedriger Häuser, den Handwerks- und Gewerbesbanden, dem Druck von Giebeln und Dächern, der Straßen quetschender Enge, der Kirchen ehrwürdiger Nacht —, das und die Sehnsucht, ins Freie zu kommen, ist von Schuberts Musik unmittelbar im seelischen Wesen erfaßt:

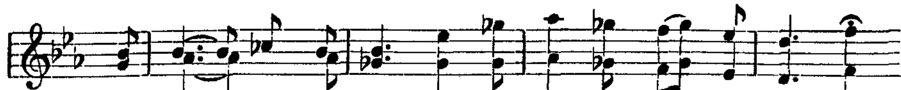
und

Wie wundervoll gibt also die anscheinend so primitive Form des Schubertschen Stückes die Kernideen dieser Faustworte wieder! Wie genial ist die Übersetzung aus dem Dichterisch-Anschaulichen ins Musikalisch-Gestaltvolle, besser noch: die Neugestaltung des Dichterischen im Musikalischen! Noch mehr übrigens als in jenem Tanzlied der Bauern hebt hier Schubert den lyrischen Gehalt hervor. Und der lyrische Charakter erscheint noch verstärkt durch die Weichheit, ja die Wehmut, die auch dem „holden, belebenden“ Es-Dur-Satz innewohnt und die allerdings zu der frischeren, tätigeren Art des jungen Goethe in einigem Gegensatz steht — es war damals Schuberts letzter Frühling.

Auch diese Melodie des letzten Frühlings, die sechzehn Takte der zweiten Reprise, haben übrigens die Fabrikanten des „Dreimäderlhauses“ für ihre Zwecke — im wörtlichsten Sinne: ausgeschlachtet. Daß sie aus dem Allegretto ein Moderato molto machten, ist schon bedenklich, allerdings aus dem Sentimentalitätshunger des Publikums wie aus dem Trägheitsgesetz gleicherweise erklärlich. Daß sie innerhalb der sechzehn Takte eine Schiebung vornahmen, nämlich die zweiten acht Takte vor die ersten acht verschoben, wobei um des harmonischen Anschlusses willen noch eine Modulation angebracht werden mußte, die Schubert nicht nötig hatte, das ist noch bedenklicher. Der diese Schiebung verschuldete, der

Text aber ... es genüge, ihn in seiner wahren Größe und Gestalt hierherzusetzen — man bemerke in der letzten, mit Melodie angeführten Zeile die gemütvoll-gewichste Ausnutzung der Schubertschen Mollwendung:

Wenn uns Gott
Kinder schickt,
Das is a Freud,
Die uns beglückt.
Und sind's noch klein,
Sagt man gern:
Möcht' es erleb'n,
Daß' größer werd'n!
Die Zeit bleibt nicht stehen,
Man kann's schier wachsen sehen!



*

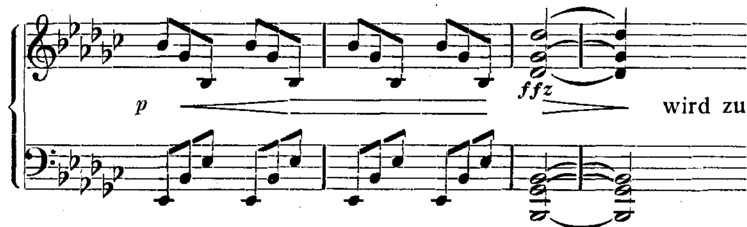
Wäre auch das erste der drei Klavierstücke, das Allegro assai Es-Moll-Es-Dur eine in ein musikalisches Charakterstück verwandelte Episode des Osterspaziergangs, so käme nur noch das Soldatenlied in Frage, das ja auch unmittelbar vor dem Auftreten Fausts steht.

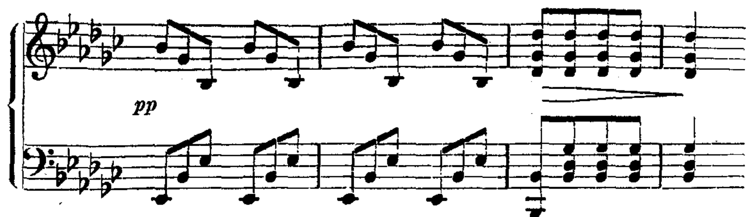
Burgen mit hohen
Mauern und Zinnen,
Mädchen mit stolzen
Höhnenden Sinnen
Möcht ich gewinnen!

Im Verlauf des Schubertschen Hauptsatzes geschehen offenbar auch wirklich „Eroberungen": die beginnende, scharf rhythmisierte Es-Moll-Melodie



schwingt sich nach ihrem ersten piano-Erscheinen keck in die höhere Oktave und zugleich ins forte hinauf; der Widerstand der anfänglich so scharfen Akzente im Mittelteil erweicht sich bald:





er schmilzt schließlich ganz hin nach dem lichteren Es-Dur zu. Nach diesem Erfolge aber erscheint die Hauptmelodie in Es-Dur wieder, erweitert durch einen triumphierenden, militärisch ausklingenden Aufschwung:

Das ist ein Stürmen!
Das ist ein Leben!
Mädchen und Burgen
Müssen sich geben.
Kühn ist das Mühen,
Herrlich der Lohn!

Und auch die Schlußverse könnte man in den verhallenden Schlußtakten Schuberts wiederfinden:

Und die Soldaten
Ziehen davon —

In den beiden Zwischensätzen — die Form des Stücks ist dieselbe wie die des Es-Dur-Allegretto: dreimaliges Auftreten des Hauptsatzes, unterbrochen von zwei kontrastierenden Nebensätzen —, in diesen Zwischensätzen spinnt Schubert wiederum das lyrische Element weiter aus, dem sich der Hauptsatz beim Übergang nach Es-Dur schon flüchtig zuneigte. Diese Beziehung weist bereits darauf hin, daß die Musik der Nebensätze vermutlich bei dem verweilen wird, was Goethe nur im Sturmschritt vorüberziehen läßt: die Liebesgedanken. Ja, mir scheint sogar, daß hier etwas ganz Bestimmtes, Körperliches musikalisch gefaßt werden sollte, etwas, was übrigens auch bei Goethe, schon vor dem Auftreten der singenden Soldaten, leibhaftig zu sehen ist: die beiden Bürgermädchen als die vom Dichter prädestinierten Soldaten-Schätze. Der erste Zwischensatz, ein Viervierteltakt-Andante in H-Dur, hat von beiden den weiteren, tieferen Atem — jenes erste Bürgermädchen ist bei Goethe offenbar das ernstere, mehr in sich gekehrte von beiden, im stillen freilich nicht weniger liebesehnend als jene. Was soll aber der merkwürdige Mittelteil dieses H-Dur-Satzes mit den seltsamen hohen Pianissimo-Läufen und den tiefen Tremolos?





Das paßt doch besser in eine Geisterbeschwörungsszene einer alten Oper als in solche, liebeglühende Umgebung! Goethes Bürgermädchen kann uns das Geheimnis verraten. Sie tut es, als sie von der alten Hexe spricht, die sich an die beiden jungen hübschen Mädels heranmacht:

Sie ließ mich zwar in Sankt Andreas' Nacht
Den künft'gen Liebsten leiblich sehen.

Auch im zweiten Zwischensatz, einem Zweivierteltakt-Andantino in Es-Dur, kommt jene „Erscheinung" vor, sogar gleich zu Anfang, aber straffer, disziplinierter, ohne Phantasterei:



Natürlich; beginnt doch die zweite:

Mir zeigte sie ihn im Kristall,
Soldatenhaft...

Nebenbei gesagt: Argwöhnte vielleicht Schubert, da er für beide Fälle das gleiche Grundmotiv nahm, die alte Hexe habe in ihrer Berufstätigkeit stets ein und dieselbe Figur verwendet, nur, da sie natürlich immerhin auf individuelle Behandlung der Kundschaft bedacht sein mußte, je nach Bedarf in verschiedener Aufmachung? Im übrigen wäre jene zweite Bürgerstochter Schuberts Musik zufolge gewiß ein recht niedliches Geschöpfchen, aber in ihrem Wesen gerade das Gegenbild der ersten: ein bißchen oberflächlich, flatterhaft, wetterwendisch. Man höre auch, wie verschieden der Ausdruck der Mollstellen in beiden Stücken ist! Wie sich ein solches Menschenkind auf einem Sonntagsspaziergang aufführt, kann man mit Worten nicht besser und kürzer beschreiben, als es die Goethesche Kleine selber tut:

„Ich seh' mich um, ich such' ihn überall,"

und weiter, da sich der Ersehnte nicht gleich im Handumdrehen einstellen will (bei Schubert: nach den koketten Stakkato-Achteln plötzliche Pause, dann:), in weinerlichem Moll:

„Allein — mir will er nicht begegnen."

*

Immer noch: „Zu subjektiv!“?

Das eine ist jedenfalls gewiß: diese Schubertschen Klavierstücke sind keine bloße tönende Algebra. Sie gehören vielmehr zu der Art Musik, von der Robert Schumann (übrigens auch anläßlich eines Schubertschen Stückes) sagte: „Von ihr bleibe weg, wer keine Phantasie hat, ihre Rätsel zu lösen.“ Diese drei Stücke nun, so harmlos sie auf den ersten Blick aussehen, haben wirklich Rätsel in ihren Ideenverbindungen. Diese Rätsel aber vermag der „Osterspaziergang“ geradezu verblüffend zu lösen. Die Folge der Stücke im ganzen, ihr Ideengehalt bis in kleinste Einzelheiten findet ein dichterisches Spiegelbild in jener Goetheschen Szene. Es wäre hiernach sogar sehr merkwürdig, wenn Schubert diese Stücke nicht ganz bewußt als „Osterspaziergang“ geschrieben hätte. Alle musikalisch-poetischen Umstände sprechen dafür. Die sonstigen Dokumente des Schubertschen Lebens, soweit sie mir bekannt sind, bringen zwar nichts dafür, aber auch nichts dagegen.

Die Wertschätzung dieser drei Klavierstücke und der Ruhm Schuberts wird jedenfalls nicht geschmälert, wenn man als das „Gegenständliche“ dieser Charakterstücke jene Faust-Episoden erkennt. Im Gegenteil werden solche Beurteiler, die die Stücke bisher vielleicht in mancher Beziehung für ziemlich simpel hielten, nun erst recht ermessen können, welches Leben in ihnen steckt und was für eine besondere Formkraft sich in ihnen ausgewirkt hat. Zudem ist es ungemein aufschlußreich — das konnte hier nur angedeutet werden, einmal an einem vom Dichter geformten Stoff die Phantasie nicht des Liederkomponisten, sondern die des von Wortton und Gedichtform losgelösten reinen Ideenkomponisten Schubert am Werke zu sehen und zu erkennen, wie anders als der Dichter und auch der diesem folgende Liedersänger der reine Musiker die Dinge in künstlerische Form bringt.

Die Frage der musikalischen Internationalität in der Hauptversammlung des deutschen Musikvereins

Von Dr. Alfred Heuß

Unvorgesehen, wie es in Versammlungen etwa vorkommt, führte die freie Aussprache über allgemeine Fragen zu einer ziemlich erregten Diskussion über die Stellung des deutschen Musikvereins zu der Internationalen Gesellschaft für neue Musik. Bereitet war der Boden durch die an dem diesjährigen Programm geübte Kritik, das unverhältnismäßig viele nicht reichsdeutsche Werke aufwies. Es war u. a. auch darauf hingewiesen worden, daß das Ausland — in diesem Falle die Schweiz — deutschen Künstlern das Konzertieren überaus erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht habe, der deutsche Musikverein also keinen Anlaß habe, sogar drei schweizerische Komponisten am diesjährigen Feste zu Worte kommen zu lassen. Die durchaus maßvollen und ohne Schärfe gegen das Ausland gehaltenen Reden beantwortete nun der Dirigent Schulz-Dornburg, Ausschußmitglied in der deutschen Landessektion der Internationalen Gesellschaft, in einem derart heftigen und gereizten Tone, daß man hätte meinen können, ein Erörtern derartiger Fragen vom heutigen deutschen Standpunkt aus sei überhaupt ein Verbrechen, und jeder anders als nicht sehr international denkende deutsche Musiker ein Dummkopf oder sonstwie unwürdiger Zeitgenosse. Welcher „Kopf“ Herr Schulz-Dornburg selbst ist, zeigte das Argument, auf dem er seine Anschauungen aufbaute. In Paris sei soeben die Bachsche Matthäuspassion, und zwar in deutscher Sprache zur Aufführung gelangt, woraus man die völkerverbindende Macht der Musik erkennen könne. Gehe also, das war der Sinn, der Franzose mit so

gutem Beispiel voran, so hätte der Deutsche doch allen Anlaß, durch Betonung des Nationalen die sich anknüpfenden Beziehungen nicht zu hintertreiben. Ist Derartiges wirklich diskutierbar? Daß die Pariser einen Bach, der denn doch wie ein Shakespeare über allen nationalen Schranken erhaben dasteht, nicht um der heutigen deutschen Augen willen aufführen, dürfte Herrn Schulz-Dornburg jedes französische Kind bestätigen. Wie es aber um die Stellung des heutigen Deutschen selbst auf wissenschaftlichem Gebiete in Frankreich bestellt ist, zeigt der Ausschluß der deutschen Gelehrten bald von diesem, bald von jenem Kongreß, und das führt eine klarere Sprache als alle jetzigen Passions- oder Wagner-Aufführungen, die der Franzose aus höchsteigenem Interesse veranstaltet. Ist's in Deutschland anders? Am Tonkünstlerfest führte man die Oper eines altenglischen Komponisten, und zwar sogar auf Veranlassung und in der Bearbeitung eines Engländers, auf, auch nicht ein einziger deutscher Musiker dürfte hierin auch nur entfernt etwas Besonderes in politischer Beziehung gefunden haben. Lassen sich aber die Franzosen eine Bachsche Passion vorsingen, so schreit ein deutscher Musiker seinen Kollegen zu: Seht, wie edel, wie versöhnlich, wie echt international fühlt der Franzose! Und ihr, ihr albernen deutschen Musiker, ihr wagt eine andere als die internationale Auffassung zu vertreten, wagt darüber zu sprechen, daß man an einem deutschen Musikfest möglichst wenig deutsche Komponisten zur Aufführung bringt! Ich will euch dafür, ich, Herr Schulz-Dornburg von Bochum, Meisterdirigent von Gottes Gnaden! —

In der Hauptsache bezog sich seine Rede aber auf einen Antrag. Ohne im mindesten von der internationalen Gesellschaft dazu ermächtigt zu sein, trat Herr Schulz-Dornburg an den Musikverein mit dem Ersuchen, in eine Verbindung mit seiner Gesellschaft zu treten, und zwar zu dem Zwecke, daß der Musikverein möglichst gute deutsche Werke für die internationalen Feste vorschlage, damit Deutschland würdig vertreten werde. Ich bin objektiv genug, in dem Vorschlag einen diskutabeln, vielleicht sogar brauchbaren Kern zu finden, aber es kommt in solchen Fällen wirklich darauf an, wer einen derartigen Antrag macht. Und wie, der Musikverein, ein alter, berühmter Verein, sollte über einen Vorschlag, dem jeder offizielle Untergrund fehlt, beraten und ihm möglichst zustimmen, dann also an die ganz junge Gesellschaft herantreten und ihr bekanntgeben, daß er sich freuen würde, dieser einen Vorschlag zu unterbreiten! Man sieht, Herr Schulz-Dornburg ist in das Verfahren der Entente-Politik trefflich eingeweiht.

Erst jetzt wurde auch auf der andern Seite scharf geschossen, am schärfsten von Dr. P. Marsop, ruhiger, aber nicht minder nachdrücklich von Dr. Cahn-Speier. Ein Antrag auf Beendigung der Debatte ließ diese auch bald abflauen, von wirklicher diplomatischer Gewandtheit wie aber auch Charakter zeugte dann aber das Schlußwort des Vorsitzenden Dr. Rösch, der insofern den „deutschen" Gegner lächelnd in den Sand streckte, als er darauf aufmerksam machte, daß, wenn es Herrn Schulz-Dornburg wirklich so sehr auf gute deutsche Werke für seine Genossenschaft ankomme, er doch eigentlich sehr froh sein müsse, wenn auf den deutschen Tonkünstlerfesten recht viele Werke deutscher Komponisten aufgeführt und ausgeprobt würden. Das war ein gutes und kluges Wort, und man hatte das Gefühl, daß der internationale Bochumer Dirigent für den deutschen Musikverein erledigt sei.

So ist die Frage der musikalischen Internationalität, die wir im Februarheft behandelt haben, im deutschen Musikverein immerhin zur Sprache gekommen, wenn auch zufällig und in einer gewissen leidenschaftlichen Verzerrung, immerhin aber mit dem Ergebnis, daß weitaus die Mehrzahl der anwesenden Musiker von einer Internationalisierung offenbar nichts wissen wollte, dabei aber doch weit davon entfernt ist, eine einseitige deutsche Musikpolitik zu vertreten. Vor allem aber merkte man, daß die ganze Frage die deutschen Musiker innerlich beschäftigt, so daß es denn wohl von Gutem sein könnte, wenn sie in einer künftigen Jahresversammlung in der Art behandelt würde, daß sich die Musiker über gewisse Richtlinien einigen.

Die Beeinflussung des Schumannschen Liedes / von Dr. Rudolf Felber, Wien

So eigenartig die Schumannschen Lieder auch beschaffen sind und so sehr sie auch den Stempel ureigenster Individualität tragen, lassen sich in Einzelheiten ihrer Faktur dennoch verschiedenartige Einflüsse nachweisen. Starker Anteil hieran gebührt vor allem Mendelssohn, besonders zu Beginn von Schumanns Liedschaffen, und zwar vornehmlich im besonderen formalen Aufbau. Die leitenden Prinzipien desselben sind: größtmögliche künstlerische Ökonomie einerseits und in Beziehungsetzen der einzelnen Liedteile, also Betonung des Liedcharakters andererseits. Von dem Bestreben verleitet, weitgehende melodische Sparsamkeit mit einfacher liedmäßiger Gestaltung zu vereinigen, gerät Schumann jedoch nicht selten in Schemenhaftigkeit, die sich durch die Häufigkeit ihres Vorkommens besonders unangenehm bemerkbar macht: es handelt sich um jene Fälle, wo kleinere oder größere Melodieteile bzw. ganze Strophen durch Wiederholung solchen Texten aufoktroyiert werden, zu denen sie weder äußerlich (in deklamatorischer Hinsicht), noch inhaltlich passen, wodurch dann fühlbare künstlerische und ästhetische Konflikte heraufbeschworen werden, z. B. durch Sequenzfolgen in op. 24/6 deklamatorische Differenzen:

Al - les Un - heil brach - ten Äp - fel,

E - va bracht' da - mit den Tod,

E - ris brach - te Tro - jas Flam - men

wo die Übereinstimmung von „bracht'" und „brachte" mit „Unheil" den Akzent auf dem Sinn nach wenig betonte Worte legt. Oder durch strophische Wiederholung, etwa in op. 37/9, Widerstreit von textlicher und musikalischer Deklamation

Al - le Strö-me ha - ben ih - ren Lauf auf

Besprechungen

Roderich von Mojsisovics: Op. 45 b. Weihnachtskantilene, Kantate für Soli, Chor, Streichorchester und Orgel. Dichtung von Matthias Claudius.

Anhebend mit deutlichem Anklang an die Weihnachtskantilene des guten alten Reichardt in naivstem G-Dur, wandelt sich die Musik bald zu moderner, stimmungsvoll feiner Darstellung des Mysteriums von Christi Geburt, aufgebaut auf den schlichten Versen des frommen Claudius. Die erzählenden Verse werden von einer Alt- und einer Sopranstimme vorgetragen. Dazwischen setzt der Chor mit Worten aus dem Lutherlied „Gelobet seist du, Jesu Christ" ein, wobei der protestantische Hörer eine gewisse Sehnsucht nach der Bachschen Fassung des gleichen Liedes nicht unterdrükken kann. Man fragt sich an manchen Stellen, ob die derben Quintenfortschreitungen ein „Fortschritt" sind. Orchester und Orgel sind meisterhaft behandelt und malen die jeweilige Stimmung farbenreich aus. Wirkungsvoll tritt gegen Ende ein Kinderchor: „Wir wollen seine Krippe schmücken" in das Ganze ein, das mit mächtigem Chorsatz endet. Sonderbarer Weise schließt der Chor auf der Subdominante und überläßt die Bergung in der Tonika der Orgel und den Streichern. Kirchenchören wird das Werk zu Weihnachtskonzerten hochwillkommen sein und sei ihnen aufs wärmste empfohlen. Th. Raillard

Julius Weismann: Op. 60. Vier Stücke für Violine und Klavier. Steingräber-Verlag, Leipzig.

In diesen für das Hauptinstrument, die Violine, wirkungsvoll geschriebenen Stükken zeigt der Komponist ein wechselndes Gesicht. Während das erste in schlichten, fast klassisch anmutenden Bahnen geht, treten schon im zweiten herbere, eigenartige Züge auf, so die Rückung des Mittelsatzes nach dem

fremden Ges-Dur und Fis-Moll (bei Haupttonart G-Moll). Im dritten und vierten Stück pulsiert lebhaftes Temperament, mischen sich markante Rhythmen nach Art slawischer Tänze ein, zeugen groteske Dissonanzen (d''' in der Violine gegen Dis im im Klavier) davon, daß der Komponist auch die Palette moderner greller Farbengebung zu handhaben weiß. Der Theoretiker findet da harte Nüsse zu knacken. Alles in allem lebenswarme, interessante Musik.

Th. Raillard

Von den musterhaften Faksimile-Ausgaben des Drei Masken-Verlags in München, von denen schon wiederholt in dem Sinne die Rede war, daß man das buchstäbliche Autograph in Händen zu haben glaubt, liegen uns weiterhin vor: Händel, Duetto „bell fior ch'all' alba ride" (Original im Besitz des Königs von England), Beethoven, Fis-Dur-Sonate (W. Heyer in Köln), Schubert, H-Moll-Sinfonie („Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien), Wagner, Vorspiel zu den Meistersingern und Siegfried-Idyll (German. Museum in Nürnberg, Familie Wagner), Brahms, Vier ernste Gesänge (Gesellschaft der Musikfreunde). Da nun bereits eine reiche Auswahl wichtigster Autographen in Nachbildung vorliegt, dürfte es nicht mehr zu lange dauern, bis ein auf diesem Gebiet besonders Befähigter und Geschulter eine Deutung unternimmt; denn es ist zweifellos, daß die nähere Betrachtung derartiger Handschriften, mögen sie in den meisten Fällen auch Reinschriften sein, gar manches über die Autoren, gelegentlich auch über die Werke im besonderen, aussagt. So kalligraphisch die Handschrift Wagners im allgemeinen ist, etwas so vollendet Schönes wie das Siegfried-Idyll dürfte es auch von ihm nicht zum zweitenmal geben; die Noten sind geradezu gemalt. Ausnehmend schön, und zwar



ferner op. 39/7 (II. musikalische Strophe, 2. Halbstrophe: „Eine Hochzeit fährt da unten" usw.) Widerspruch in deklamatorischer und inhaltlicher Hinsicht. Analog in op. 125/5.

Ähnliche Vorkommnisse, von denen voranstehend nur die krassesten Fälle angeführt wurden, sind bei Mendelssohn häufig anzutreffen und weisen, da auch in anderer Hinsicht (in der Deklamation und im Ausdrucke) Parallelen vorhanden sind, auf einen genetischen Zusammenhang mit Schumanns Verfahren hin.

Allgemeinen Mendelssohnschen Einfluß weisen auf op. 24/5 (I. Str.), op. 39/3, op. 35/5 (besonders in der II. und III. Str. an Mendelssohns „Abschied vom Walde", op. 59/3, gemahnend). Reminiszenzenartige Beziehungen sind vorhanden in:

op. 77/3 IV. Str. an „Frühlingslied", op. 62/6.
op. 51/5 an „Frühlingslied", op. 62/6,

Anlehnungen an Schubert sind vorhanden in:

op. 39/1 (Allgemeine Stimmung),
op. 40/3 (Reminiszenz an Schuberts op. 89/10, „Rast")





op. 79/23 (Reminiszenz an „Frühlingsglaube")





op. 89/1 (Reminiszenz an „Doppelgänger")





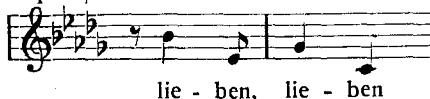
Loewes Einfluß ist nur leichter Art; es finden sich Reminiszenzen in:

op. 45/2, 83/1 (an die „Uhr“, op. 123/3)

op. 45/2:



op. 83/1:



Loewe op. 123/3:



op. 30/1 (gleichfalls an die „Uhr“)

op. 30/1:



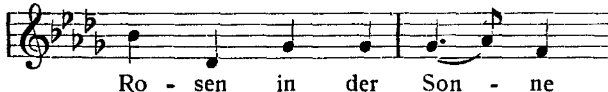
Loewe op. 123/3:



op. 49/3 (an „Tom der Reimer“, op. 135)

op. 49/3:





Loewe op. 135:



durchwegs, ist auch die H-Moll-Sinfonie geschrieben, deren Ausgabe noch besonders wertvoll wird durch Skizzen zu den drei Sätzen. Bei Beethoven herrscht Unterschied, man steht aber ebenfalls einer echten Reinschrift gegenüber, aus der sich, wie bei Beethoven meistens, auch allerlei Seelisches herauslesen läßt. Die ernsten Gesänge haben teilweise etwas Lapidares, ich glaube, schon die Handschrift als solche flößt Respekt ein. Von Händel ist jenes Duett gewählt, das den Grundstock für den Schlußchor des ersten Teils des Messias bildet; jeder kann nun vergleichen, wie aus einem derartigen Duett ein monumentales Chorstück entsteht. Kurz, die Betrachtung derartiger Faksimiles hat weit mehr Zweck, als daß sie lediglich Liebhabereien dient. **A. H.**

Walter Kühn, „Schulmusik“. Aus der von Arnold Schering herausgeg. Bücherei praktischer Musiklehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

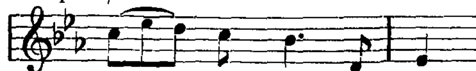
Das geistvolle Heftchen bildet den Anfang größerer Veröffentlichungen und enthält die Hauptgedanken, die Kühn in der letzten Berliner Schulwoche in einem Vortrage zum Ausdruck brachte. Die zeitgemäßen Forderungen für den Musikunterricht auf der Oberstufe sind vorläufig nur angedeutet. Praktisch behandelt Kühn nur die ersten fünf Schuljahre, in denen von musikalischem Erleben noch nicht die Rede sein kann; aber die Sinnesorgane und die Denkkraft und die Aufnahmefähigkeit für die Elemente der Tonkunst (Motiv, melodische Linie, Zusammenklang, Rhythmus) müssen schon früh geweckt und gepflegt werden. Keine bestimmte Methode schlägt der Verfasser vor, sondern fordert, daß der Lehrer über den Methoden stehe und den Unterricht frei schöpferisch gestalten könne. Wenn der Musikunterricht über Wissensstoff und Fertigkeit letzten Endes in eine Sphäre führen soll, wo Kunst und Religion sich die Hände reichen, dann

ist er kein technisches Fach mehr, sondern Menschenbildung. Eine Methodik, die systematisch dazu führt, kann nicht geschrieben werden. „Dem rechten Führer gelingt's, die rechte Stunde gibt's ein." Als erfolgreicher Praktiker und produktiver Kopf auf dem Gebiete der Schulmusik ist Kühn längst bekannt. Auch dieses Heft bringt viel durchaus Neues. Bewußt wendet sich der Verfasser vom Lernschulprinzip u. einseitig Intellektualischen, und stellt sich grundsätzlich auf den Boden des Künstlerisch-Erlebnishaften in der Kunsterziehung. F. Niechciol



op. 42/2 (an „Heinrich der Vogler", op. 56/1)

op. 42/2:



Loewe op. 56/1:



(Fortsetzung folgt)

AUSTRIACA

Von Emil Petschnig

AUS OPER UND KONZERTSAAL

Staatsoper. Frau Jeritza, der Direktor im Unterrock, dessen Launen seitens der beiden offiziellen Leiter des Instituts, R. Strauß und Frz. Schalk, seit Jahr und Tag stets bereitwillig nachgegeben wird, empfand das Bedürfnis, nach Neuyork auch hier in Giordanos „Fedora" Komödie zu spielen und mit ihren italienischen Sprachkenntnissen zu paradieren. Deshalb wurde diese musikalische Wassersuppe nach vielen Jahren wieder aufgewärmt und im Originalwortlaut dreimal serviert. Daß keine der nicht-straußischen Novitäten oder der Neueinstudierungen es über diese ominöse Zahl bringt (auch die aufgefrischte „Afrikanerin", die 400 Millionen verschlang, ruht bereits wieder im Dekorationsdepot, und bei einer solchen Wirtschaft getraut man sich noch immer von „Sanierung" zu reden!), weil das Publikum ihnen fern bleibt, beruht auf dem vollkommenen Mangel an Einfühlungsvermögen in dessen Psyche, darein, was und wie es etwas zu hören wünscht; in welcher Hinsicht Lernbegierigen just jetzt das Metropoltheater (eine Sommerbühne im Prater) eindringlichsten Anschauungsunterricht erteilen kann. Denn die des eintönig zwischen R. Strauß und Puccini hin und her pendelnden Spielplanes der Staatsoper oder des mit allen möglichen, auch unmöglichen Gästen seit Jahren abgedroschenen Verdi in der Volksoper überdrüssig Gewordenen rennen trotz wirtschaftlicher Stagnation und schier augustmäßiger Hitze in hellen Scharen dorthin, zum Gastspiel des Olmützer tschechischen Nationaltheaters, welches sämtliche Opern Smetanas zur Vorführung bringt und von dem ursprünglich beabsichtigten einen Zyklus bereits auf einen ganzen Monat erstreckt werden mußte. Notabene, nicht bloß die engere Landsmannschaft der Truppe, das ganze musikalische Wien drängt sich zu diesen Vorstellungen, denn es ist wirklich verblüffend, was Solisten, Chor und Orchester unter der alles beseelenden, befeuernden Führung Karl Nedbals, eines Neffen Oskars, vom Dirigentenpulte aus leisten. Was wird doch an deutschen Theatern mit den paar Stars für (Un-)Wesen getrieben! Bei den Tschechen sind Frauen- und Männerstimmen (selbst in kleinsten Partien) von einer Frische, Größe und tadelloser Schulung zu vernehmen, welche Material und Können jener verhätschelten Lieblinge oft glatt in den Schatten stellen. Ich hebe von Trägern der Hauptrollen besonders hervor die Damen L. Mašek als Karoline („Zwei Witwen"), Krasa („Libuscha"), M. Modestin als Marie („Verkaufte Braut"), Vendulka („Kuß"),

M. Nežádalová als Milada („Dalibor"), M. Kraus als Blaženka („Geheimnis"), Ludiše („Brandenburger in Böhmen"), Barče („Kuß"), R. Sponar als Ludmila („Zwei Witwen") und Jitka („Dalibor"); die Tenöre O. Masák als Jenik („Verkaufte Braut"), J. Jiránek als Podhajsky („Zwei Witwen"), F. Hájek als Skřivánek („Geheimnis"), Jira („Brandenburger"), der treffliche Baßbuffo J. Havlik als Kezal („Braut") und Mumlal („Witwen"), der sonore Baß J. Muwclingrs als Paloucky („Kuß"), zu denen als ausgezeichnete Gäste im Gastspiel noch E. Burian (Kalina im „Geheimnis"), V. Novák (als Přemysl in „Libussa") und P. Jeral (als Dalibor) stießen. Der wohl nicht an Zahl, aber an Schallwirkung starke Chor singt mit äußerster Sicherheit und Präzision, und das Orchester endlich macht dem Weltruf des böhmischen Musikantentums alle nur wünschenswerte Ehre. Überhaupt sind Vortrag und Darstellung durchaus von einem hitzig zu nennenden Temperamente getragen, welches im Verein mit den farbenreichen echten Kostümen einen bezwingenden Eindruck ergibt, welcher uns sagt, daß man wie die italienische, französische, so auch die slawisch-nationale Oper von bodenständigen Kräften gegeben hören und sehen muß, um einen richtigen Begriff davon zu erhalten. Was verschlägt es bei solchen Vorzügen, daß die Dekorationen weniger ihre Erzeuger loben; geht man ja doch nicht ins Theater, um Kulissen zu sehen — wie heute die meisten Direktoren und Regisseure anzunehmen scheinen, sonst würden sie nicht solche das Budget unheilvoll belastende Summen für diesen Trödel hinauswerfen —, sondern um Schicksale mitzuerleben und Musik zu genießen.

Über die Werke selbst, von denen außer „Verkaufter Braut" und „Dalibor" jenseits der tschechoslowakischen Grenzen so gut wie nichts bekannt ist, kann man sagen, daß keine Nötigung besteht, Smetanas Erstling, „Die Brandenburger in Böhmen" bei uns einzubürgern, denn er leidet nicht nur an einem recht umständlichen Buche, sondern auch die Musik kündet nur in den Volksszenen und einzelnen lyrischen Momenten (wie dem kleinen Liebesduette Junoš-Ludiše) die spätere spezifische Note des Autors an; im übrigen empfindet man sie nun als blaß, konventionell. Dasselbe gilt von der „Teufelswand" mit ihrem kindischen, undramatisch behandelten Stoffe, dessen Wahl wie seine überladene (wahrscheinlich vom Wagner der dritten Epoche beeinflußt), zumeist charakteristischer Wendungen und Motive entbehrende Vertonung bereits die Geisteszerstörung verrät, welcher der Meister bald darauf, wahnsinnumnachtet, erliegen sollte. Auch im „Geheimnis" überwiegt die satztechnische Kunst bereits vielfach die Ursprünglichkeit der Inspiration. Die Tonsprache des feierlichen Singspiels „Libuscha", für festliche Gelegenheiten geschrieben, daher auch auf Entfaltung eines großen szenischen Apparates berechnet, hat mehr repräsentatives Gepräge. Im Mittelakte sind aber auch packende Momente und namentlich eine anmutige Bukolik enthalten, um deretwillen schon das Werk in Deutschland eingeführt werden sollte. Für diesen Zweck könnte ja die etwas billige, zudem musikalisch unfruchtbare Prophezeierei der Titelheldin mit Skioptikonbildern namhafter Persönlichkeiten aus Böhmens Geschichte auf der Hintergrundleinwand durch etliche abschließende, einen Ausblick auf kommende glückliche Tage ihres Volkes eröffnende Worte vollkommen ersetzt werden. Daß aber bei dem eklatanten Mangel an feinkomischen Konversationsopern „Die beiden Witwen" — in der zweiaktigen Originalfassung! — nicht schon seit Dezennien im deutschen Repertoire vertreten sind, ist angesichts des Reichtums dieses Werkes an entzückend gearbeiteten heiteren wie gemütvollen Einzelgesängen und Ensembles, welche geschulten Sängern dankbarste Entfaltungsmöglichkeiten gewähren, eine der vielen Unbegreiflichkeiten unseres Opernbetriebes, die denselben nicht allein künstlerisch, auch finanziell jahraus, jahrein so defizitreich gestalten. Mehr oder weniger gilt dies auch von dem blühendster, sinnlichster Melodik vollen „Kuß": gleich der „Verkauften Braut" und dem „Geheimnis" ein Bauernstück, dem bezeichnenderweise das mehr intellektuelle als rassige deutsche Schaffen nichts in diesem Milieu Spielendes an die Seite zu stellen hat.

Beschränkt man sich gelegentlich dieses Gastspiels nicht bloß auf ein nüchternes, unfruchtbares Referat des Tatsächlichen, forscht vielmehr den tieferen Ursachen seines großen Erfolges nach und zieht endlich, vom Besonderen ins Allgemeine schreitend, mit entsprechender Nutzanwendung auf unsere Verhältnisse daraus kunstpolitische Schlüsse, ergeben sich einige Lehren, die aus den kurz vorher angedeuteten Gründen zu beherzigen, triftiger Anlaß vorläge. Nämlich: wie Bildnerei und Poesie muß auch die Musikdramatik im Wesen eines jeden der ver-

schiedenen Völker (das sich am klarsten in seinen Sitten und Gebräuchen, seiner Historie kundgibt) tief verwurzelt sein, soll sie den Schaffenden sowohl als den Reproduzierenden zu höchster, Begeisterung-geschürter Vollendung anspornen. Das matte in Äußerlichkeiten sich erschöpfende völkische Empfinden des Deutschen aber macht aus dieser Not die Tugend der Weltbürgerei, die alles will, nichts aber ganz kann und nur die Eigenpersönlichkeit verwischt, herabsetzt. Während die Italiener, Franzosen noch immer stramm ihre spezifischen Seiten in der Oper bewahren, während die Skandinavier, Russen, Tschechen sich binnen eines Säkulums, eben durch engsten Anschluß an ihre Sprache, ihr Volkslied, eine reizvollst-neuartige, saft- und kraftstrotzende autochthone Tonkunst geschaffen haben, ist Deutschland heute ebenso wieder der empfangsbereite Boden für allerlei fremdländische artistische Spekulationen und Einflüsse wie zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges, da unter dem Deckmantel der Religion die Herrscher Europas auf ihm ihre höchst materiellen Interessen ausfochten und seine angestammten Kulturgüter, die Wohlfahrt der Bewohner unbarmherzig in Grund und Boden stampften. Eine im Sinne Händels, Glucks, Mozarts, Webers, Lortzings „deutsch" orientierte Musik von schlichter Natürlichkeit, wie es z. B. diejenige Smetanas — daß er zu den ganz Großen zählt, dessen ward man erst durch diesen Zyklus so recht inne! — aus seinen besten Jahren ist, findet gegenwärtig in unseren Theaterkanzleien keine verstehende Schätzung, und das vor „modernen" Uraufführungen schon sichtlich heillosen Respekt bekundende breite Publikum muß seinen Hunger nach solcher Hausmannskost durch Foxtrotts, Schimmys und Operettenschlager betäuben lassen. War der Tscheche einst der gelehrige und dankbare Jünger der deutschen Meister, bedeutete es gewiß keine Schande, wenn der senil gewordene Lehrer sich nun beim ehemaligen Schüler in die Kur gäbe, auf daß er wieder zu singen anfinge, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, bzw. wenn die dekadente Großstadt den Fingerzeig beherzigen wollte, den ihr im vorliegenden Falle die Provinz mit ihren noch bewahrten gesunden Instinkten gab. Wird es doch immer offenkundiger, daß nur vom Lande her der deutschen Tonkunst die frischen, starken, selbständigen Kräfte zuströmen können, derer sie bedarf, um zu genesen und neuerlich aufzublühen. Dann braucht es keinen leeren Ausstattungsprunk und keine größenwahnsinnigen Primadonnen mehr, um die Leute anzulocken, denn die billigste, dabei wirksamste Reklame für jegliches Unternehmen war noch stets: reelle Ware.

Reisebrief aus Neapel / Von Wilhelm Weismann

Jeden Tag, wenn ich anfangen will zu arbeiten — arbeiten, so gut es eben in dieser afrikanischen Hitze und in einer von tausend seltsamen Reizen lockenden Stadt möglich wäre —, erscheint mit tödlicher Sicherheit unter meinem Fenster einer jener Orgeldreher, an denen Neapel so reich ist. Die wimmernden Töne seines verwitterten Instrumentes dringen durch Mark und Bein und machen jede Sammlung unmöglich. Stundenlang, fast pausenlos, ertönt jene klagendtraurige Canzonetta, deren Melodie mir schon längst nachläuft; überallhin verfolgt sie mich: in die Cafés, in die Speisehäuser und Trattorien, ja, selbst in den Schlaf. Sie ist für mich bereits zur fixen Idee geworden, und mit mechanischem Stumpfsinn fange ich sie jedesmal beim Ertönen des Leierkastens an mitzupfeifen, um dann in eine Art Tobsuchtsanfall auszubrechen und wutbebend das Haus zu verlassen. Wahrlich, hätte ich Geld genug, so würde ich, ähnlich wie einst Verdi, unfehlbar alle Leierkästen Neapels aufkaufen und in tausend Stücke zerschlagen.

Und doch ist der Leiermann eine Gestalt im Volksleben Neapels, die sich gar nicht wegdenken läßt. Ja, er scheint in diesem bunten, fremdartigen Treiben gleichsam der Mittelpunkt zu sein, um den sich alles gruppiert: die langgezogenen Rufe der Früchteverkäufer und Fischweiber, die gellenden Schreie der Eselstreiber mit ihren zweirädrigen Karren, die Stimmen der Straßensänger, das

Zirpen der Gitarren und Mandolinen und der wirbelnde Klang der Tambourine und Trommeln. All das wird übertönt und in eine unaufhörliche Vibration versetzt durch das immer gleichbleibende, durchdringende Gewimmer dieser Leierkästen. Ein in den sonderbarsten Tönen und Farben schillerndes Gewühle! — Nicht selten kommt es vor, daß verschiedene Leiermänner an einem Punkte zusammentreffen. Während die sich bekämpfenden, verschieden gestimmten Instrumente eine ohrenbetäubende Musik verursachen, durchschwärmen, mit Blechschüsselchen bewaffnet, die Begleiter dieser wackeren Kurbelmänner geschäftig die Straßen und dringen in Cafés und Trattorien ein, um ihren Tribut zu heischen.

Die furchtbarsten Rivalen des Orgelmannes — wenn hier von Rivalität gesprochen werden kann — sind die Straßensänger und -sängerinnen. Sie singen indessen weniger auf der Straße, sondern mehr in den öffentlichen Lokalen, was insofern fast dasselbe ist, als diese nach der Straße hin geöffnet sind und man sogar vielfach auf der Straße ißt, wie sich denn überhaupt das ganze Leben und Treiben wie im Orient auf der Straße abspielt. Von diesen Sängern kann man nicht nur die so beliebten Canzonetti popolari hören, sondern öfters auch ganze Opernarien und Rezitative. Bei ihrem meisterhaften, dramatisch belebten Vortrag vergißt man die oft schlechte und schreiende Stimme. Ihre Rhythmik ist elementar und hinreißend, und man bewundert die virtuose Sicherheit, mit der sie die schwierigsten rhythmischen Stellen bewältigen. Sie begleiten sich mit vollgriffigen Akkorden auf der Mandoline oder Gitarre, auf welchen sie auch imstande sind, selbst ziemlich komplizierte Modulationen auszuführen*). Erst jetzt, in Italien, ist mir der Charakter dieser beiden Instrumente klar geworden. Was man in Deutschland gewöhnlich hört, ist meist elende Stümperei. — Gelegentlich trifft man auch Sänger unter Begleitung eines kleinen Orchesters. So stieß ich mehrere Male auf eine Truppe, die folgendermaßen zusammengesetzt war: Ein Piston, eine Klarinette, große und kleine Trommel und Tamburin. War der Sänger müde, so übernahm er ein Schlaginstrument, dessen Inhaber nun den Sänger machte. So wechselte man immer ab. Canzoni mit Refrain wurden im Chorus gesungen. Ich habe schon angedeutet, welch feinen Sinn die Neapolitaner für den Rhythmus haben. Die Schlaginstrumente werden dann auch virtuos gehandhabt, nie plump und aufdringlich, sondern oft nur andeutungsweise, das Ganze gleichsam in einen fliegenden Schwung versetzend.

Eine andere, höchst merkwürdige Gesellschaft konnte man jeden Abend vor einem Hause sitzen sehen. Es waren keine Berufsmusikanten, die sich um Geld hören ließen, sondern Dilettanten, einfache Handwerker und Arbeiter, die sich Abend für Abend hier zusammenfanden, um zu ihrem eigenen Vergnügen Musik zu machen. Die Zusammensetzung der Instrumente war etwas ungewöhnlich: Große Trommel, Schnarrtrommel, Becken, Posaune, Trompete, Klarinette, sowie noch ein anderes, ganz abenteuerliches Blech-Baßinstrument, das ich bis jetzt noch nirgends gesehen hatte. Letzteres wurde von einem kurzen, dicken Manne gespielt, der den Hut mit genialem Schwunge schief im Nacken sitzen hatte und gewaltig daran arbeitete, tiefe, nicht immer definierbare Töne zu erzeugen, die eine fatale Ähnlichkeit mit gewissen inferioren menschlichen Lautäußerungen hatten. Die braven Leute spielten ganze halbe Stunden lang, ohne zu pausieren, und was sie spielten, war geradezu erstaunlich. Ich kam einmal dazu, als sie einen ganzen Akt aus Verdis Aïda, ohne jede Streichungen, in Arbeit hatten. Die einzelnen Stimmen waren auf schmutzigen Notenblättern — offenbar aus der Partitur — abgeschrieben. So ergab sich oft eine ganz seltsame Musik, nämlich dergestalt, daß die Trompete mit der Klarinette ging, die Posaune aber mit dem

---

*) Als ich zum ersten Mal so einen Straßensänger hörte, kam mir sofort das Niemann'sche Klavierstück „Neapolitanische Straßensänger“ in den Sinn, und ich bewunderte die psychologische Wahrhaftigkeit, mit welcher der Komponist, der meines Wissens niemals in Italien war, diese Leute charakterisierte.

Baß, man also nur Melodie und Baß zu hören bekam. Ein dichter Kreis von Zuhörern stand andächtig umher. Obwohl ich das Lachen über die sonderbare Musik kaum zurückhalten konnte, mußte ich mich doch bemühen, ernst zu erscheinen, denn die Leute blickten angelegentlich nach meinem Gesicht, und ihre Mienen, die unverhohlene Bewunderung ausdrückten, schienen mich aufzufordern, das Gleiche zu tun.

Ein anderes Mal begegnete ich einem Leichenzug. Voraus der von vier Pferden gezogene, schneeweiße und prächtig verzierte Leichenwagen, hinterdrein zunächst vier Männer, barhäuptig, mit Trompeten und Sopranposaunen, die unter dem Dröhnen von großer Trommel und Becken eine wahrhaft herzzerreißende Musik vollführten. Sie spielten mit durchdringendster Tongebung unisono eine lebhafte Melodie, als Melodie aber nicht mehr erkennbar, denn sie wurde derart unrein geblasen, daß sich die grellsten Dissonanzen ergaben. Schönberg ist ein wahrer Ohrenschmaus dagegen. Nach der Menge Volks zu schließen, die sich hintendrein drängte, war der Verstorbene vielleicht ein einfacher Mann gewesen, dem seine Kameraden die letzte Ehre erweisen wollten. Allerdings mit einer Musik, die imstande gewesen wäre, den Toten wieder aufzuerwecken.

Doch hört man im ganzen sehr wenig ausgesprochen schlechte Musik, da der Neapolitaner von Natur ein durch und durch musikalischer Mensch ist. So vernahm ich, bei einer Untersuchung in den Schulen habe sich ergeben, daß 80% der Kinder das absolute Gehör hatten. Kaum glaublich, aber die Nachricht stammt aus sicherer Quelle. Das Empfinden der Leute ist gesund und elementar, und die internationalen Operettenschlager konnten hier bis jetzt wenig günstigen Boden finden. Sie werden einfach instinktiv abgelehnt; der Neapolitaner bedarf ihrer nicht, denn er hat seine Canzoni popolari, in denen er seine ganze Seele zum Ausdruck bringt, und die er nicht müde wird, immer wieder aufs neue zu wiederholen. Es liegt keine große Mannigfaltigkeit in diesen Liedchen, die gleichen Empfindungen wiederholen sich immer wieder, aber sie kommen mit einer solchen Reinheit und Unmittelbarkeit zum Ausdruck, daß sie ohne weiteres überzeugen und zu Herzen dringen. Auffallenderweise steht weitaus die Mehrzahl der Canzonen in Moll, alle aber haben etwas von jenem hinreißenden Feuer, welches wir in den Verdischen Opern bewundern. Hier kam mir auch erst so recht zum Bewußtsein, wie tief die Kunst dieses Meisters im Volke verankert ist und wie in ihm die ganze italienische Volksseele mit ihren wilden Affekten und ihrer leidenschaftlichen Sentimentalität den umfassendsten künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Im Gegensatz zu diesen vielfach traurigen Canzonetti liebt der Neapolitaner in der Kirche eine recht heitere Musik. Gewisse Marienlieder erinnern fast an unsere deutschen Studentenlieder, und von der Orgel bekommt man, unbeschadet der heiligen Handlung, gelegentlich sogar Märsche zu hören. So erklang z. B. einmal während der heiligen Wandlung Schuberts bekannter Militärmarsch in D. — Eines Tages traf ich auf der Straße eine Marienprozession. Hinter dem Bannerträger der heiligen Maria schlenderten gemächlich eine Anzahl Musikanten, die zu meinem Ergötzen einen flotten Marsch in einem recht leichtsinnigen Tempo exekutierten. Aber solche Dinge sind hier alltäglich, und keinem Menschen fällt es ein, Anstoß daran zu nehmen. Einige Stunden später traf ich die Gesellschaft wieder in einer kleinen Osteria. Sie hatten die Jungfrau Maria hübsch an die Wand gelehnt und erquickten sich mit Behagen an dem feurigen Vesuv-Wein. —

Wenn man nun die Frage stellt: wie ist es möglich, daß sich das neapolitanische Volksleben bis jetzt seine eigentümliche Kraft und Ursprünglichkeit bewahren konnte, so möchte ich vor allem auf den hier noch sehr stark ausgebildeten Handwerkerstand hinweisen, der dem Einzelnen und somit auch dem Ganzen die Freiheit läßt, sich nach seiner Eigenart zu entwickeln. Es mutet einem fast mittelalterlich an, wenn man durch die engen Gassen wandert und die Hand-

werker fröhlich vor ihren Türen arbeiten sieht, ohne Zwang und uneingeengt durch die Wände dumpfer Fabriksäle. Hier kann das Volksleben und -empfinden frei pulsieren und die seelischen Kräfte werden nicht allmählich zermürbt durch den eisernen Mechanismus jener modernen Technik, die als der größte Feind der Natur und somit auch der wahren Kultur zu betrachten ist. Sind einmal — wie es vielfach in unseren großen Städten der Fall ist — die Grundkräfte der Volksseele geschwächt und ruiniert, so steht sie auch allen Einflüssen einer mit niedrigsten Instinkten arbeitenden Afterkunst offen und besitzt nicht mehr jene gesunde Kraft, mit Selbstverständlichkeit alles Unechte und Niedriggeartete auf die Seite zu schieben. — Hoffen wir, daß auch in Zukunft sich das neapolitanische Volksleben seine Eigenart zu bewahren vermag, um dereinst vielleicht den Nährboden für eine neue italienisch-nationale Kunstperiode mitzubilden.

Allerlei Nachdenkliches über Musik und Sonstiges

Sicherlich, weder ein Haydn noch ein Mozart haben starke geistige Interessen gehabt, ihr Leben ging in ihrer Kunst auf. Wer aber daraus schlösse, daß ein Musiker keinen durchdringenden, allgemein menschlichen Geist — sondern eben nur einen spezifisch musikalischen — zu haben brauche, irrt gewaltig, wie er das Wesen gerade dieser beiden großen Musiker durchaus verkennt. Denn beide sehen die Welt in ihren künstlerischen Vorwürfen, der eine vornehmlich in seinen Sinfonien mit der Darstellung „moralischer Charaktere", der andere in seinen Operntexten. Die Art, wie beide diese ihre Vorwürfe betrachteten und durchdrangen, weist ein derartiges Maß außerordentlichster allgemein geistiger Kräfte auf, daß diesen gegenüber die ganze Bildung und die geistigen Interessen der meisten Komponisten des 19. Jahrhunderts zurücktreten müssen. Das halte man sich vor Augen, wenn man an die geringen geistigen Interessen derartiger Musiker denkt, sei sich also darüber klar, daß sie ihre allgemein menschlichen Geisteskräfte derart scharf für ihre künstlerischen Zwecke brauchten, daß für sonstige Betätigung nicht viel Raum übrigbleibt. Und wie, merkt man etwa ihren Werken auch nur die Spur von ungenügender Bildung oder geringen geistigen Interessen an?

Für mich ist Bülows bis zum Überdruß immer wieder hervorgeholtes Wort über die Entstehung der Musik: Am Anfang war der Rhythmus, ein ziemlich übler Kapellmeisterwitz, über den man schon längstens zur Tagesordnung hätte schreiten sollen, Kapellmeisterwitz insofern, als ein Kapellmeister ja schließlich in erster Linie dafür zu sorgen hat, daß nicht — umgeschmissen wird. Als Musiker aber müßte man über derartige Erklärungen lachen, denn er muß instinktiv wissen, daß es wohl eine Musik ohne Rhythmus geben kann und tatsächlich gibt, nicht aber eine Musik ohne das Spezifische dieser Kunst, den seelischen Ton, das Melos in dieser oder jener Art. Bülows Wort könnte man auch apostrophieren: Am Anfang war die Trommel!

Was echt und zugleich von innen und von außen gekonnt ist, bleibt echt und in sich bestehen, mag es geschrieben sein, in welchem, natürlich ausgebildeten, Stile es will. Liegt es an etwas anderem als hieran, daß wir derartige Werke selbst von kleineren, früheren Meistern mit innerlichster Befriedigung uns anhören! Wie voll und ganz hören sich z. B. Violinkompositionen altitalienischer Meister an. Alle diese oft doch wirklich nicht großen, aber echten Künstler arbeiteten aus einem konzentrierten Inneren heraus, das sie in künstlerischer Zucht gebildet hatten, keiner gab mehr, als er im äußersten Falle zu geben vermochte, man hat etwas Volles und Ganzes. Denn das ist's ja: Vermag ein Komponist nicht sein innerstes, intelligibles Wesen in seiner Musik zum Ausdruck zu bringen, sei es, daß er kein solches von Wert besitzt, sei es aber auch, daß seine künstlerischen Mittel in erster Linie nur äußerer, empirischer Natur, wie im ganzen die der neuen Musik sind, so ist etwas Echtes gar nicht möglich: die Werke entstehen und vergehen wie solche von gewöhnlichster Menschenhand.

A. Heuß

Scherzando

Das bessere Geschäft. Einmal war Weber bei einem reichen englischen Musikalienhändler zum Mittagessen eingeladen. Nachdem er durch mehrere prachtvoll eingerichtete Zimmer geführt worden war und auf der Tafel den größten Luxus erblickte, sagte er seufzend vor sich hin: „Es ist doch besser, mit Musik handeln, als Musik schreiben!“

Zwei Geschichten von Dvořák. Der böhmische Meister hatte eine leidenschaftliche Liebe zum Eisenbahnwesen. Stundenlang trieb er sich auf den Bahnhöfen umher, um den Betrieb zu beobachten, er kannte alle einzelnen Lokomotiven und sonstige Fahrzeuge und hatte ein persönliches Verhältnis zu ihnen. Wenn er bei andern nicht dieselbe Teilnahme für seine Lieblinge fand, konnte er sehr böse werden. Einst machte der Bräutigam seiner Tochter eine Reise nach Wien. Bei seiner Rückkehr fragte ihn Dvořák eifrig, mit welcher Lokomotive er gefahren wäre. Der junge Mann wußte es natürlich nicht, und Dvořák brummte ärgerlich: „Was hat dann die ganze Reise für einen Zweck gehabt?“ Bei der nächsten Fahrt des Schwiegersohns bat seine Braut ihn inständigst, doch dem Vater den Gefallen zu tun und sich um des lieben Friedens willen die Nummer der Lokomotive zu merken. Der Verlobte versprach es, und als er bei der Heimkehr richtig wieder examiniert wurde, rief er mit einem Blick auf seine Manschette, wo er die Nummer vorsichtig vermerkt hatte, stolz: „Nummer 346!“ — „Was?“ rief Dvořák empört, „346? Du bist doch ein unverbesserlicher Trottel! 346 ist gar keine Lokomotive — das ist ja ein Tender!!“

Dvořák war ein großer Schweiger, und sein Freund, der Dichter Vrchlicki war es nicht minder. Einst fuhren die beiden zusammen von Böhmen her nach Wien, vielleicht zu einer Sitzung des Reichsrats. Stundenlang sprach keiner ein Wort. An einer bestimmten Stelle des Weges fühlte sich Vrchlicki zu der Bemerkung veranlaßt: „Viel Mücken hier!“ Der Freund erwiderte nichts, und so fuhren sie schweigend weiter bis Wien. Nach beendigter Sitzung, in der beide sicher nicht das Wort ergriffen hatten, reisten sie gemeinsam wieder heim. Als sie an jenem Punkte wieder vorüberkamen, sprach Dvořák: „Das ist wegen den vielen Teichen!“

Osm.

Neuerscheinungen

Walter Dahms: Johann Sebastian Bach. Ein Bild seines Lebens. Musarion-Verlag München, 1924. 8°. 2,80 Mark.

R. Wagner: Die wahre Reinstimmung. Stuttgart 1924, Kommissionsverlag v. Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett. 4°. 19 S.

Carl Steven: Heinrich Carl Breidenstein. Ein Stück aus der Rheinischen Musikgeschichte im 19. Jahrh. Oskar Müller Verlag Köln, 1924. 8°. 60 S.

Arnold Schering: Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien. Grundsätzliches zur einheitlichen Notierung unserer Kirchenlieder. Verlag des Hilfswerks für Musikwissenschaft der Universität Halle-Wittenberg. Halle a. d. S. 1924. 8°. 60 S.

Romeo Finke: Handbuch für den Klavierunterricht. Verlag von Em. Wetzler, Prag, 1924. kl. 8°. 30 S. Preis 7,50 tschechosl. Kr.

L. v. Beethoven: Konversationshefte, hrsg. von Walther Nohl. 1. Bd. Allgem. Verlagsanstalt, München, 1924. Gr. 8°.

Besprechungen

Ida Maria Deschmann: Die Gottesgeige. Geschichten aus dem Sulmtale. 8°. 173 S. Wien, Zeitschrift Deutsches Vaterland, 1924.

Ein liebes, zartes Novellenbuch für die „Seelchen“ unter den jungen Mädchen und Frauen. Weltfern und weich, voll Sehnsucht nach Melodie und himmlischem Sphärenklang, und damit blutlos und ohne schöpferische Gestaltungskraft.

Die Gottesgeige, die erste der Novellen, läßt noch am ehesten dichterische Formkraft erkennen. Dr. L. L.

Aus dem Verlag von Simrock, Berlin:

R. Müller-Hartmanns: Sechs Lieder Op. 15 sind schön gearbeitet und zeugen von gutem Können.

Otto Merkens: Die Brünnlein, die da fließen, 8 Lieder mit Laute oder Klavierbegleitung, sind in ihrer schlichten und feinen Art eine wertvolle Bereicherung deutscher Hausmusik und warm zu empfehlen.

Fr. Leipoldt

Sänger, die nach leichterer aber feiner Liedkunst suchen, finden bei Max Kowalsky

Op. 4, sechs Liebeslieder aus dem Rokoko, sehr dankbare Lieder heiterer Vortragskunst.

Joh. Meßmer: Lieder vom Lauenstein mit Lauten- oder Klavierbegleitung. Heft II.

Die innig empfundenen Lieder bringen eine willkommene Fortsetzung des ersten Heftes. In ihnen spricht sich der ganze Zauber und die Burgromantik des Lauenstein aus.

Fr. Leipoldt

Julius Winkler, Über musikalische Harmonien. Ein Vortrag für Fachunkundige. 8° 94 S. Wien, Ricola-Verlag. 1923.

Auf verhältnismäßig kleinem Raum wird mit großem pädagogischem Geschick, unter absichtlicher Vermeidung aller wissenschaftlichen Lehrhaftigkeit, eine Einführung in Theorie und Formenlehre gegeben, die den meist als trocken empfundenen Stoff auch dem, theoretischem Wissen Abgeneigtesten anziehend erscheinen dürfte. Verfasser und Verlag können das unbestreitbare Verdienst für sich in Anspruch nehmen, eine wirklich vorhandene und als solche gewiß von vielen empfundene Lücke trefflich ausgefüllt zu haben.

W. Döll

Werke aus der Universal-Edition.

J. Dobrowen, Vier Mazurkas op. 4; Zwei Walzer op. 6; Sieben Stücke op. 13; Impromptu op. 14 (Piano solo).

Dobrowen bringt Durchschnittsmusik ohne persönliche Eigenwerte von rhythmischer Einförmigkeit. Durch melodische Gefälligkeit zeichnet sich immerhin die vierte Mazurka, sowie Op. 13, V. Pastorale aus.

G. Kießig

Franz Salmhofer, Drei Klavierstücke op. 2; Klavierstück in Quarten op. 3; Scherzo op. 4 (Piano solo).

Ein Mann, der was zu sagen hat. S. hat Einfälle von musikalischer Ursprünglichkeit, weiß sie auch zu gestalten und zu entwickeln und zeigt Willen zur Form. Op. 2 beginnt mit einem gut gesteigerten Präludium voll Kraft. S. scheut sich nicht, moderne Harmonik anzuwenden, läßt sie aber nie zum Selbstzweck werden. Das folgende Poème ist ein zart verträumtes Stück — hier klingt es von innen. Das frische Menuett beweist wieder einmal, daß auch eine alte Form noch lange nicht zu verschmähen ist, wenn ihr nur der rechte Mann den rechten Inhalt gibt. In der Struktur ganz einfach, zeichnet sich dieses Menuett durch eine urgesunde kraftvolle Melodik aus.

Von op. 3: Klavierstück in Quarten und op. 4 Scherzo ist zu erwarten, daß sich die Pianisten bald solch dankbarer Stücke annehmen.

Im op. 3 ist ein ursprünglich rein technisches Problem, aber in den Dienst der musikalischen Idee gestellt. Ein lebensfroh bejahender Geist spricht aus dieser Musik. Auch hier wieder gut angelegte Steigerungen, die zu wirklich befreienden Höhepunkten führen, zumal nach der Heimlichkeit des Mittelsatzes.

Das Scherzo op. 4 hat einen witzigen melodischen Einfall zur Grundlage und gut kontrastierende Gegenthemen. Im Trio wirkt das konstant durchgeführte Achtelmotiv originell, der Anfang hat Schubertschen Liebreiz. —

Mag sich S. nicht beirren lassen und sich selbst treu bleiben. In einer Zeit der Zersetzung und des planlosen Experimentierens ist eine Persönlichkeit, die festen Boden unter den Füßen hat und weiß, was sie will, freudigst zu begrüßen.

G. Kießig

Kreuz und quer

Vom internationalen Musikfest in Prag (25. Mai bis 7. Juni) liegt uns ein langer, ausführlicher Bericht vor, von dem aber nur der kleinste, allgemein orientierende Teil zum Abdruck gebracht sei. Unsere Zeitschrift hat keinen Anlaß, sich mit der wochenlangen, von tschechischer Seite geradezu aufdringlichen Musiziererei zu beschäftigen, zumal deutsche Musik fast so gut wie ganz ausgeschlossen war. Einzig die Uraufführung von Schönbergs Monodrama „Die Erwartung" und die von Erdmanns 2. Sinfonie — das verunglückte Werk ist bereits im letzten Berliner Bericht ausführlich charakterisiert worden — sind da zu nennen. Mögen also die internationalen und tschechischen Herren ihre Musikfeste in den ihnen nahestehenden Musikzeitungen würdig beschreiben lassen, traurig genug, daß so manche deutsche Musiker und Musikschriftsteller nach Prag eilten, um an einem internationalen Musikfest die Musik ihres Landes so gut wie ausgeschlossen zu sehen. Charakterlosigkeit ist nun aber einmal im gegenwärtigen Deutschland Trumpf. Über Schönbergs „Erwartung" lauten die Urteile natürlich verschieden; eine eigentliche Überraschung scheint es nicht abgesetzt zu haben. Das Werk ist vor 13 Jahren geschrieben, und wir werden mit einem näheren Urteil wohl bis zu einer Aufführung in Deutschland warten können. So folge denn die allgemeine Beurteilung des Festes durch unsern Mitarbeiter Edwin Janetschek:

Dieses Fest fordert wie jedes, das sich mehr oder weniger auch an die Allgemeinheit wendet, zu einem Rückblicke heraus, was als greifbares künstlerisches Ergebnis anzusehen ist. Seine Versprechungen hinsichtlich der Menge

der Veranstaltungen hat das Prager internationale Musikfest gehalten: 11 Opernabende und 14 konzertmäßige Veranstaltungen wurden ins Werk gesetzt. Ein Grundfehler des Festes war die Überfülle der musikalischen Kost, die in ihrer Gesamtheit eher erdrückend als überzeugend wirkte. Namentlich der stark vertretenen tschechischen Tonkunst kann man den Vorwurf nicht ersparen, daß sie bescheidener hätte auftreten können. Ging man doch so weit, daß einzelne Tondichter mit ganzen Zyklen und zwei- und mehrfach im Programme vertreten waren (wie in den Liederkonzerten). Wie denn überhaupt die Ausnützung des Festes zur Propaganda für die engere tschechische Tonkunst auffiel. Den internationalen Charakter hat das Fest nur im Gesamtrahmen gewahrt: Die drei offiziellen Festkonzerte selbst huldigten zu sehr der slawisch-romanischen Tonkunst und räumten der maßgebenden modernen deutschen Tonkunst nur einen lächerlich nebensächlichen Platz ein. Künstlerisch im Sinne der schaffenden Tonkunst ergaben die Konzerte hinsichtlich der sinfonischen Werke eine gewisse Neuorientierung der modernen Tonkunst zu erkennen, die eher ein Abrücken der neuzeitlichen Tonkunst von dem exzessiven gesetzlosen übermodernen Musikstile bedeutet und die wenigstens teilweise Rückkehr zu geordneten Klängen; in gewissem Sinne also ein Sieg der Tonalität über die Atonalität. Im Gesamtkomplexe der musikalischen Veranstaltungen war die Kammermusik stiefmütterlich behandelt, die lediglich in drei Konzerten zu Worte kam. Das moderne Lied war nur einseitig als „modernes tschechisches Lied“ zweckmäßig vertreten. Die bedeutendsten Ereignisse des Festes, denen auch musikgeschichtliche Bedeutung zukommt, waren die Vorführung des Vierteltonklavieres und die Uraufführung des seit 15 Jahren als unaufführbar geltenden Monodramas „Erwartung“ von Schönberg. Keine allzu glückliche Hand hatte der Festausschuß in der Wahl der Festdirigenten, unter denen keine einzige überragende Persönlichkeit war. Im Interesse des Erfolges der schaffenden Tonkunst, der zur Hälfte von der kongenialen Ausführung abhängt, wird man das nächste Mal vorsichtiger sein müssen. Auch die mitwirkenden Solisten hatten nicht alle internationales Format, wie es dem Festanlasse gebührt hätte. Über den Charakter des Musikfestes ist zu sagen, daß es vorwiegend der zünftigen Musikerschaft Rechnung trug. Eine volkstümlichere und weniger wissenschaftliche Aufmachung wird nötig sein, wenn künftig derartige Musikfeste auch die Allgemeinheit des Publikums anlocken sollen, für die alle Kunst, also auch die Tonkunst, mehr oder weniger bestimmt ist. Die äußere Aufmachung und Organisation der Festveranstaltungen stellt den maßgebenden Persönlichkeiten das beste Zeugnis aus. Die Beteiligung am Fest war rege, wenn auch nicht den Erwartungen nach lebhaft, was sowohl hinsichtlich der fremden Musikerwelt als auch hinsichtlich des Publikums gilt, das mit der Flut der Geschehnisse nicht immer Schritt zu halten vermochte. Die Gesamtlehre aus dem Musikfeste läßt sich sonach in folgende Hauptworte zusammenfassen: Größere Internationalität, größere Sparsamkeit, rigorosere Auswahl und populärere Aufmachung.

Edwin Janetschek

Musikempfinden eines Gehörlosen. Unter diesem Titel macht im „Kleinen Bund“, der trefflichen Sonntagsbeilage der Berner Zeitung „Der Bund“ (Nr. 18 vom 4. Mai), ein völlig Gehörloser (Eugen Sutermeister in Bern), die außerordentlich interessante Mitteilung, daß er, zu seiner eigensten und freudigsten Überraschung, vor einem Jahre als bereits ergrauter Mann Wirkungen der Musik verspürt habe. Er saß einem Orchester gerade gegenüber, „da spürte ich auf einmal die Tonwellen auf mich zuströmen mit allen ihren Akkorden und Klangabstufungen. Ich fühlte mich wie in einen Himmel versetzt und kehrte buchstäblich tonberauscht heim“. Seither seien Konzerte eines seiner allergrößten Vergnügen, er hätte bereits seine Lieblinge unter den Komponisten usw. Sutermeister macht nun noch nähere Angaben über sein Musikempfinden. Die „Hauptempfangsstation“ sei der Rücken, in den die Töne hereindrängen und seinen ganzen Rumpf durchströmten; „es ist, wie wenn dieser ein hohles Metallgefäß wäre, an welches in rhythmischer Weise geschlagen wird und das nun, je nach der Stärke der Töne bald lauter, bald leiser erklingt. Dabei spüren weder Kopf noch Hände noch Füße das geringste; am meisten ‚gefühlbar‘ finde ich den Kopf“. Dann sei von den zahlreichen Mitteilungen noch erwähnt, daß das Auge zu dieser Musikempfindung hilft, indem die „Bewegungen des Dirigenten und der Spielenden, insbesondere der Pianisten, mir die Art und Weise der Musik leichter und schneller erklären“.

Diese Mitteilungen dürften allgemeines Interesse erwecken, sonderlich in wissenschaftlichen Kreisen und natürlich in denen von Gehörlosen. Es wird sich ja bald zeigen müssen, inwiefern es sich um eine ganz vereinzelte oder allgemeinere Erscheinung handelt. Es läßt sich kaum denken, daß unter den zahllosen Tauben die obige Wirkung von Musik nicht öfters beobachtet worden wäre, so sie nicht einigermaßen individuell bedingt wäre. Wie aber Sutermeister erst in späteren Jahren die Entdeckung machte, so kann dies immerhin auch bei anderen Gehörlosen der Fall sein. Beigefügt sei denn auch, daß der Betreffende nicht taub auf die Welt kam, sondern sein Gehör im vierten Jahre verlor, ferner, daß er einer sehr musikalischen Familie entstammt. Der ganze Fall wäre dann auch wissenschaftlich erst näher zu untersuchen, wohl möglich, daß sich ganz neue Aufschlüsse über die Wellenwirkung der Töne ergeben. Die Welt steckt eben immer noch voller „Wunder".

Carl Reinecke-Feier in Leipzig. Der 100. Geburtstag Reineckes (23. Juni) ist zunächst vom Konservatorium in einem Kammermusikkonzert, dann vom Gewandhaus in einem Festkonzert gefeiert worden, und auch Carl Straube mit seinen Thomanern hat mit einer Reinecke gewidmeten „Motette" dem manche Jahrzehnte lang ersten Musiker Leipzigs gehuldigt; zuguterletzt trat auch der Universitätssängerverein „Paulus" mit einem Reinecke-Sommerkonzert vor. All diese Feier verliefen sehr würdig und verschafften ein lebendiges Bild von der kompositorischen Tätigkeit dieses bedeutenden Mannes, der auch heute noch, wenn zwar nicht allen, so doch einer recht beträchtlichen Zahl Hörer Unmittelbares zu sagen vermag. Das bewies ein natürlicher, freudiger Beifall der vollen Säle. Reinecke dürfte auch zu den Meistern gehören, deren beste Werke man sich auch in späterer Zeit immer wieder einmal mit Genuß vorführen kann, und zwar aus keinem andern Grunde, als weil Wesen und Können eines derartigen, mit Talent überreichlich versehenen Künstlers einen harmonischen Bund miteinander eingegangen sind. Es ist dies ähnlich wie bei früheren, selbst dem Namen nach kaum bekannten Komponisten, die, ausgehend von einer gefestigten Kultur, sich gerade so geben wie sie sind. Auch Reinecke stand durchaus gefestigt da, und mag man über die Kultur des 19. Jahrhunderts denken wie man will, sie erlaubt einem derart starken Talent und unproblematischen Charakter, sich unmittelbar zu äußern. Zum großen Komponisten fehlte einem Reinecke nichts als eine originelle, scharf ausgesprochene, irgendwie elementare Natur, die dann auch das Talent in der ihr entsprechenden Weise gebildet hätte. Reinecke war ein durchaus natürlicher, aufrechter, liebenswürdiger Mensch, man lese aber nur die im letzten Heft mitgeteilten „Erlebnisse", um zu ersehen, daß etwas Besonderes, Außerordentliches sich in ihnen nicht enthüllt, außer der ganz überraschenden musikalischen Talentprobe des Sechsjährigen. Das ist's ja, was man immer wieder betonen und hervorheben muß. Auch das außergewöhnlichste Talent prädestiniert nicht zu einem großen Ausnahmskünstler, es ist immer ein anderes, was den Ausschlag gibt. Hingegen besteht dann aber gerade wieder die Bedeutung eines Künstlers wie Reinecke darin, daß er bei seiner Natur bleibt, sich nichts Gekünsteltem, ihm Unangemessenem hingibt, wie es so oft vorkommt. Freilich, auch einem derart natürlichen Künstler wie Reinecke stehen gerade in der Instrumentalmusik dieser Zeit Verhältnisse gegenüber, mit denen sich nur auf liebenswürdige Weise paktieren läßt. Die Durchführungen fesseln, da sie nur musikalisch gekonnt, nicht elementar menschlich erlebt und bezwungen sind, nicht im eigentlichen Sinne, man ist aber doch auch wieder erstaunt, daß sie an musikalischer Frische noch nicht so sehr viel eingebüßt haben. Zum Besten Reineckes gehören denn auch wohl niemals die Sinfonien, von denen die zweite in C-Moll op. 134 „Hakon Jarl", geboten wurde, sondern Stücke im freien Stil, wie vor allem das berühmte Vorspiel zum 5. Akt der Oper „König Manfred", auch die Hauptteile der Ouvertüre, die einen Klangzauber aufweist, den man heute wieder mehr zu würdigen weiß als vor zehn Jahren. Fast wörtlich begegnet man übrigens in diesem Stück dem berühmt gewordenen D-Dur-Thema in Tschaikowskys pathetischer Sinfonie, und zwar ist Reinecke der Erfinder. Kretzschmar macht in seinem „Führer" die Bemerkung, die Melodie des Russen könnte in Schumanns „Paradies und Peri" stehen, der Vermittler war aber sicher Reinecke. Von den gebotenen Kammermusikwerken seien an erster Stelle die Flötensonate op. 167 genannt, die derart ausgezeichnet „flötistisch" erfunden ist, daß sie jedem guten Flötenspieler Freude machen wird, ferner auch die zweiklavierige Improvisata op. 94. Auch ein Klavier-

trio (op. 230) wurde geboten; ein so schöner langsamer Satz dürfte wirklich nicht vergessen werden.

In vokaler Beziehung berührt Reinecke durch seine überaus natürliche Wortbehandlung heute direkt wohltätig. Auf diesem Gebiete hat man sich ihn überhaupt besonders zu merken, weil er ganz rein durch die vokal heillose Zeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gekommen ist. Sowohl die gebotenen Klavierlieder wie die gemischten Chöre enthalten an echt vokalen Einfällen so Frisches, daß man wirklich sagen kann, es habe sich noch kein Staub angesetzt. Reinecke bleibt dabei in den ihm gezogenen Grenzen; sein Gebiet ist das liebenswürdig frische, sonnig oder auch lauschig warme wie auch neckisch liebliche. Aber auch ein Werk wie den Psalmausschnitt (96, 1—5. 10): Herr Gott, du bist unsre Zuversicht, kann man sich sehr wohl einmal anhören, besonders wenn es so ausnehmend schön gesungen wird wie von den jetzigen Thomanern; es findet eine Übersetzung ins mehr Liebenswürdige statt, das glatte Gegenteil des pessimistischen Brahms.

Spiritus rector der ganzen Feier mag wohl außer den Söhnen Reineckes F. von Bose gewesen sein, der sich auch in verschiedenster Beziehung pianistisch betätigte und sich als echter einstiger Schüler seines Meisters erwies, gerade auch im Vortrag des C-Dur-Klavierkonzertes op. 144. Erfreulich war es, wieder einmal die Bekanntschaft mit Max Fiedler (Essen) als Orchesterleiter aufzufrischen: der greise Dirigent verfügt noch über ein jugendliches Feuer, er nimmt manche schwächere Stelle mit Schwung, ohne ihr dennoch Gewalt anzutun. Auch die trefflichen Solisten seien bei einer derartigen Gelegenheit genannt: Frau M. Jung-Steinbrück, M. Schwedler, J. Klengel, W. Davisson, O. Keller (2. Klavier). Die erste Chorklasse des Konservatoriums unter Kantor Koch hielt sich sehr gut.

Wir wären nicht nochmals auf Reinecke etwas ausführlicher zu sprechen gekommen, wenn man sich nicht der Hoffnung hingeben dürfte, daß die wohlgelungene Leipziger Reinecke-Feier auch ihre Nach- und Fernwirkungen haben könne. Solange die moderne Musik nichts Besseres vorzuweisen hat als zur Zeit, tut man gut, sich gerade auch solcher Künstler zu erinnern, die etwas Wirkliches waren und — konnten, aber weit stärker zurückgedrängt wurden als sie es verdienten.

„Junge Musiker“ in Leipzig haben sich, unter Führung von Dr. Fritz Reuter, einen Weg in die Öffentlichkeit gebahnt und führten im Grotrian Steinweg-Saal eigene Werke auf. Die betreffenden sind Schüler des hiesigen Konservatoriums, vertreten unter ihrem ebenfalls noch ziemlich jungen Lehrer das moderne Prinzip und fühlen das Bedürfnis, ihre Werke auch einer beschränkten Öffentlichkeit zu unterbreiten, etwa in der Art der Melos-Gemeinschaft. Dagegen ist, so auch das Direktorium des Konservatoriums sich einverstanden erklärt und es sich um Studierende handelt, die sich mit innerem Recht komponierende „Musiker“ nennen dürfen, also die Anstalt nicht kompromittieren, nichts einzuwenden. Daß heute die Jugend selbständiger ist wie vor zwanzig Jahren, hat auch sein Gutes, und wir brauchen nur an die früheren studentischen Collegia musica zu denken, in denen vor allem zur Ausführung kam, was die jungen Musici komponiert hatten. Jedenfalls überzeugte die erste Veranstaltung durch einen unverkennbaren Ernst und ein bescheidenes Auftreten der sich Produzierenden, die Werke selbst zeigten vor allem ein Streiten älterer Prinzipien mit den neuen. Daß manche der in Komposition vorgerückteren Schüler dem modernen Prinzip sich in die Arme werfen wollen, war in seiner Art immer so, heute sind wir ja auch bereits so weit, über diese Dinge in aller Ruhe reden zu können. Um lediglich auf die vorgetragenen Werke einzugehen, zeigte sich in aller Klarheit, daß der „alte Adam“ in den jungen Leuten noch sehr vornehmlich lebt und keiner der vier Komponisten daran denkt, ihm den Garaus zu machen. Denn gerade was mit der früheren Musik ganz hübsch zusammenhing, gehörte nicht nur zum Besten, sondern wirkte auch am überzeugendsten. Bei G. Waldmanns Variationen über ein sonores, gut gefaßtes Thema findet zunächst ganz ruhige, geschlossene Entwicklung statt, worauf mit einer gewissen Krampfhaftigkeit versucht wird, modern zu sein; dabei erlebt man aber die schönsten Rückfälle, die sich auch in ausgesprochenen harmonischen Entladungen in der linken Hand — die man eigentlich überwunden glaubte — kundgeben. Talent ist aber vorhanden, ebenso bei den Klavierstücken von R. W. Senn, der im Präludium sogar bachisch beginnt, dann ebenfalls

Z. f. M.
Beilage 46.
Heft 7, 1924.

Aus „Liedperlen alter Meister des 17. u. 18. Jahrhunderts."

Gesammelt und zur Laute bearbeitet von E. Dahlke.

1. Herbei, wer lustig sein will hier.

Lebhaft. Joh. Herm. Schein (1586-1630).

1. Her= =bei, wer lu= =stig sein will hier,
2. Trinkt aus, schenkt ein, laßt tun Be= =scheid,
3. Ihr Mu= =si= =kan= =ten laßt be= =hend
4. Denn wo man will recht lu= =stig sein,

1. weil itz und so wohl schmeckt das Bier,
2. singt, springt und tanzt in Fröh=lich= =keit.
3. Lau= =ten und Gei= =gen und In= =stru= =ment
4. da muß sein Bier und gu= ter Wein,

(Etwas zurückhaltend.) ten. rit.

1. da = zu der ed = le Re=ben=saft, der gibt uns Al=len neu=e Kraft.
2. Nehmt in die Arm und küßt auch fein die zar=ten, schönen Jungfräulein.
3. er=klingen uns Ge=nos=sen all'n zur Fröhlich=keit und Wohl=ge=fall'n.
4. Jung=fräulein und die Mu=sik gut; juch, hol=la, das ist fri=scher Mut.

(Etwas langsamer.) ten. rit.

Steingräber=Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".

2. Viel schöner Blümelein.

Joh. Herm. Schein (1586-1650).

Ziemlich schnell.

Steingräber=Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".

1. Blüm = = lein al = = = = len tun mir die
2. prä = = sen = = tie = = = = ret in Ehr'n, wie
3. flei = = = ßig war = = = = ten, aus glei = cher

Etwas breit.

1. zwei ge = = = fal = = = = = len: Je längr je
2. sichs ge = = büh = = = = = ret, aus Lieb zu
3. Lieb den Gar = = = = = ten, bis an den

Breit.

pp

1. liebr, Ver = = = = giß nicht mein, Je längr je
2. ihr'm Wurz = = = gärt = = lein schön, aus Lieb zu
3. Tod und letz = = tes End, bis an den

pp

1. liebr, Ver = = = = giß ____ nicht mein.
2. ihr'm Wurz = = = = gärt = = = = lein schön.
3. Tod und letz = = = = tes End.

3. Herbstlied.

Klagend. Heinrich Albert (1604-1651).

mf

1. { Jetz=und he=ben Wald und Feld wie=der an zu kla= =gen,
{ denn es will die grim=me Kält' al=le Lust ver= =ja= =gen. }

2. { Son=sten war mein Auf=ent=halt nirgend nicht zu fin= =den,
{ als nur in dem grü=nen Wald bei den ho=hen Lin=den. }

3. { A=ber nun der Nor=den=wind al=les hin will rei= =ßen
{ Und mit Schnee und Frost be=ginnt um sich her zu schmei= =ßen, }

mf

f

1. Bo=re=as*) pfeift, saust und ruft hin und wie=der in der Luft,
2. Ein schön' Quell, ein fri=sches Gras lie= =bet ich ohn Un= =ter=laß,
3. muß in höch=ster Trau= =rig=keit ich ver=brin=gen mei= =ne Zeit

f

mf

1. fäl= =let al=le Blät= =ter durch sein stren=ges Wet= =ter.
2. da ich dann ge= =sun= =gen, daß die Bäum er= =klun= =gen.
3. weit von sol=chem Le= =ben, das uns Wäl=der ge= =ben.

mf

*) Gemeint ist der Nordwind.

Steingräber=Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".

4. Abschieds-Liedchen.

Mäßig langsam.

Mit inniger, doch zuversichtlicher Empfindung.

Heinrich Albert (1604-1651).

1. Lie - be läßt von Lie - be nicht, ob sie schon muß
2. Lieb - ste, muß ich mich mit dir jetzt schon trau - rig
3. Un - ter - des - sen will ich dir lei - den, ster - ben,

1. wei - chen, sel - ten, daß ihr Trost ge - bricht,
2. schei - den, will ich dich doch, mei - ne Zier,
3. le - ben. Al - les Leid, so ü - ber mir

1. Hül - fe zu er - rei - chen. Muß sie aus der
2. wie - der - sehn mit Freu - den. Schei - den brin - get
3. wird auf Er - den schwe - ben, soll mir Kreuz ohn'

1. Welt schon gehn, Lie - be bleibt bei Lie - be stehn.
2. Her - ze - leid, Wie - der - kom - men Trost und Freud'.
3. Kreu - ze sein, ei - ne Pein ohn' al - le Pein.

Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".

5. Frühlingslied.

Heiter. — Adam Krieger (1634-1666).

mf

1. Komm, mein Kind, wir wol- - -len gehn ___ wo die Blu- -men,
2. Wann der Win- ter wie- - -der kömmt, ___ da wird al- - -le
3. Komm der- hal- ben, laß uns sehn ___ was in die- - -sen

mf

1. wo die Fel- -der und die grü- nen Wie- -sen stehn!
2. Lust und Freu- -de durch den kal- ten Schnee ge-hemmt.
3. jun- -gen Jah- -ren kann bei mir und dir ge-schehn!

Etwas zurückhaltend.

p

1. Komm, ach komm, und säu- me nicht! Weil die be-ste Zeit an-bricht!
2. Al- so gehts mit uns- rer Zeit, wenn das Al-ter uns be-schneit,
3. Al- les, was in die- ser Welt sich zu sei-nes glei-chen hält,

V VII

Im ersten Tempo. cresc. *f*

mf

1. Uns-re Ju-gend wird ja so ___ recht von Her-zen drü-ber froh.
2. da wird al- le Zier ver-jagt, ___ die uns son-sten hat be-hagt.
3. blei-bet auch zu je- - -der Zeit ___ in ver-gnüg-ter Fröhlich-keit!

mf Erstes Tempo. cresc. *f*

Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".

6. Die Liebe brennt, eh man sie kennt.

In ruhiger Bewegung.

Adam Krieger (1634-1666).

mf

1. So hat der Lie-bes-gott nun ob-ge-siegt, und
2. Und al-so bin ich nun so sehr ge-plagt, seit
3. Wie lan-ge nun mich quä-len wird die Pein, deß
4. In-des-sen will ich dul-den, was ich kann, bis

mf

1. sei-ner Macht mich den-noch ein ge-fügt. Bin ich denn nun der Frei-heit
2. daß Cu-pi-do mir am Her-zen nagt. Der Tag, der Mor-gen, A-bend
3. wird die Zeit Lehr-mei-ste-rin noch sein. Ach komm, o ed-le Zeit! und
4. daß du kömmst und nimmst dich mei-ner an. Komm, ed-le Zeit! Komm und ver-

1. ganz ent-wandt und in ein Wei-besbild so leicht ent-brannt?
2. und die Nacht, die ha-ben mich zugleich in Angst ge-bracht.
3. kür-ze dich, ach komm! ach komm! Alsdann er-quickst du mich.
4. laß mich nicht. Mein gan-zes Heil ist bloß auf dich ge-richt't!

Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".

7. Rinckauer Wein, der schmeckt recht fein.

Feurig. Adam Krieger (1634 - 1666).

1. O ed - ler Rinckau-er, du köst - li - cher Wein! Dich trin - ket kein
2. Ihr nied - li - chen Beeren, wie stärkt ihr die Brust, wenn wir euch ver -
3. Ihr steigt ins Ge - hir - ne und führt mit uns Krieg bis ü - ber die
4. Drum komm, mein Rinckauer, du köst - li - cher Wein: du wirst mir nicht

1. Bau - er, du bist ihm zu rein. Du schö - nes Ge - schöp - fe, machst
2. zeh - ren, ihr scher - zen - de Lust, ihr prah - len - den Din - ger seid
3. Stir - ne, ihr ha - bet den Sieg. Doch hat mit uns Morpheus ein
4. sau - er, du schmeckst mir noch fein; du wür - gest mein Le - ben, ich

1. mir so frisch Blut, wenn ich gleich nicht schröp - fe, so ist mirs doch gut.
2. ja wohl so schön, als wo sonst fünf Fin - ger oft pfle - gen zu stehn.
3. Bündnis ge - macht, der hilft uns und Or - pheus ge - win - net die Schlacht.
4. bin dir recht gut; dir bleibt auch er - ge - ben mein ehr - li - ches Blut.

Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".

versucht, sich mit moderneren Mitteln herumzuschlagen, mit denen er aber dem Geist nach fast so gut wie nichts zu tun hat, sich aber um die weitere innere Entwicklung in seinen Stücken bringt. Am modernsten gibt sich Ewald Müller in einer Violinsuite mit Klavier, zugleich, vor allem im Präludium, am abgeschmacktesten; in seinem höchst ungefährlichen Foxtrott verliebt er sich aber geradezu in eine ganz hübsche Melodie, wie man auch viele kreuzbrave Sequenzen trifft. Am meisten Temperament zeigte von den vier H. Naumann in Violinstücken, die aber durch den unruhigen, doppelseitigen Stil zerfließen. Kurz, wirklich Ernst mit der Modernität vermag noch keiner zu machen, und man kann jedem von ihnen den Rat geben, sich die Sache doch nochmals zu überlegen und innerlich zu lauschen, ob man denn wirklich eine recht ausgeprägte Fortschrittsader besitzt. Bei den zwei ersten jungen Musikern ist's ganz und gar nicht der Fall, sie können bei echtem Studium unsrer Meister ganz von selbst zu einer folgerichtigen, zeitgenössischen Musik kommen, die auf ganz ehrliche Weise mit der geschraubten Vorkriegsmusik nichts mehr zu tun hat. — Um die Aufführung machten sich außerdem Konzertmeister W. Freund und ein K. Rahner (Klavier) sehr verdient.

Kammermusik in Leipzig. Man hörte in Leipzig noch allerlei, was einer besonderen Erwähnung wert ist, vor allem einmal ein neues Streichquartett in A-Moll Op. 65 von Paul Graener, der die Uraufführung dem trefflich spielenden Davisson-Quartett anvertraut hatte. Wie wohltätig berührt es, wenn ein bedeutender Komponist, der in seinem Innern eine echte Heimat gefunden hat, von dieser zu künden weiß, er nicht darauf angewiesen ist, darauf zu hören, was um ihn herum in einer unsicheren, aufgelockerten Zeit geschieht. Gerade an diesem sehr warmen, in sich ruhenden Werk mit seinem edlen Ausdruck dürften weite Kreise innerlicher Musikfreude ihre herzliche Freude haben. Weit weniger befriedigte die Uraufführung einer Serenade für Flöte, Oboe, Viola und Violoncell Op. 40 des dänischen Komponisten N. O. Raastadt (geb. 1888), der im Grunde wenig zu sagen hat, statt zu entwickeln, Teile nebeneinanderstellt, vor allem aber noch keine gefestigte Sprache gefunden hat. Da berührte ein wieder hervorgeholtes Quintett von Carl Reinecke (A-Dur, Op. 83) in ganz anderem Maße. Sicher, es steckt manches bequeme Musizieren darin, aber keineswegs ist diese Musik wirklich veraltet, besonders wenn sie so klangschön gespielt wird wie vom Gewandhausquartett mit Fr. von Bose, Reineckes getreuem einstigen Schüler, am Klavier. — Das tschechische Zika-Quartett vermittelte auch einmal etwas Französisches, das Streichquartett D-Moll von M. Ravel, eine ältere, in ihren ersten Sätzen aber überaus geistreiche Arbeit. Im ersten Satz spürt man sehr stark Schumann, der bei den Franzosen fast höher steht wie bei uns, das Scherzo fasziniert durch besondere Überraschungen, der Schlußsatz fällt stark ab. Kommen wieder vernünftigere Zeiten, so darf man sich die wichtigsten modernen Franzosen in Deutschland nicht entgehen lassen, die Ravelsche Visitenkarte konnte man wohl annehmen. Die jugendliche, sich etwas „aufspielende" Genossenschaft versagte merkwürdigerweise in Smetanas „Lebensquartett". Wie dekonzentriert, subjektivistisch? Sieht's so in Tschechien aus? Nicht daran darf man denken, wie einst die „Böhmen" dieses herrliche Werk gespielt haben.

Zu Clara Wiecks Klavierkonzert. (Vgl. S. 181 und 256.) Auch die Instrumentation stammt von Clara Wieck, die ja ausgezeichneten theoretischen Unterricht hinter sich hatte. Am 1. Sept. 1835 schreibt sie an Rob. Schumann: „das Konzert habe ich angefangen zu instrumentieren, abgeschrieben habe ich es aber noch nicht". Und vorher steht in dem Briefe, in dem sie berichtet, daß sie keine Zeit gehabt hätte, im Rosenthal zu schwärmen: „Die Partitur ist beendigt, die Stimmen alle selbst ausgeschrieben, und das in 2 Tagen." Das Werk erlebte seine 1. Aufführung unter Mendelssohns Leitung (gespielt von der Komponistin) am 9. Nov. 1835 im Gewandhause und erschien Januar 1837 bei Hofmeister. Robert Schumann hatte die Erstaufführung am 5. Nov. durch einen Aufsatz angekündigt (jetzt in Ges. Schriften Robert Schumanns aufgenommen Bd. II, 356) und im 4. Schwärmbrief Dez. 1835 (Ges. Schr. II, 280) davon geschwärmt, während er es aber, als es erschienen war, und die Liebenden sich damals „fremd waren", nicht selbst besprach, sondern es dem Organisten K. F. Becker übergab, der diese Aufgabe aber sehr nüchtern löste zum großen Schmerze der Schöpferin.

Das **Schumann-Museum** in Zwickau, Rob. Schumanns Geburtsstadt, sammelt zwar eifrig alle Dokumente, die sich auf Robert und Clara Schumann und den Zeitgenossenkreis beziehen (Handschriften, Bilder, Plastiken, Programme, Literatur, Notendrucke u. a. m.) und gruppiert diese sachgemäß, aber es will auch die Namen derjenigen ausübenden Künstler der Nachwelt überliefern, welche sich um die Pflege der Werke Rob. Schumanns verdient gemacht haben und immer von neuem machen. Es ist deshalb eine Statistik der Schumann-Pflege angelegt worden. Diese Arbeit würde nun sehr gefördert, ja überhaupt erst wertvoll, wenn die Dirigenten, die große Werke aufführen oder Werke von Schumann auf das Programm nehmen, wenn besonders die Künstler, welche eigne Schumann-Konzerte veranstalten (die Schumann-Feste sind bereits alle verarbeitet, auch eine stattliche Reihe von einzelnen Schumann-Konzerten), die Programme (Drucksache) einschickten, wie es verschiedene schon tun. Alle diese Programme werden zudem sorgsam in Mappen aufbewahrt, katalogisiert, so daß sie immer leicht erfaßbar sind, wenn z. B. bei Führungen auch der „Schumann-Künstler" (Dirigenten und Solisten) gebührende Erwähnung getan wird. Adresse: Schumann-Museum Zwickau i. S. oder Direktor Kreisig.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Frau im Stein", Oper von James Simon (Stuttgarter Landestheater).

„Sanctissimum". Ballettpantomime v. Wilh. Kienzl (Wiener Staatsoper).

„Doktor Faust" von F. Busoni (Dresdner Staatsoper).

„Hand und Herz" von Kurt Striegler (ebenda).

„Fest der Jugend und der Freude", von Emil Jaques-Dalcroze (Wiener Musik- und Theaterfest).

KONZERTWERKE

Arnold Mendelssohn: Sinfonie (Philharmonische Konzerte, Halle).

Paul Hindemith: Madrigale nach altdeutschen Texten, Op. 33 (Stuttgarter Madrigalvereinigung [Dr. Holle]).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Sifrana", Pantomime, von Otto Lindemann (Landestheater Schwerin).

„Schlagobers", heiteres Wiener Ballett von Richard Strauß (Wiener Staatsoper).

„Der Sprung über den Schatten", Oper von Ernst Křenek (Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M., 9. Juni).

„Serenade", komische Oper von Arthur Piechler (Stadttheater Passau, 14. Mai).

„Erwartung" von A. Schönberg (Prager Musikfest, Neues Deutsches Theater).

„Der Dämon", Ballettpantomime von Paul Hindemith (Frankfurter Opernhaus, 10. Juni).

KONZERTWERKE

Paul Hindemith: Sonate für Viola-Solo, Op. 31 (Donaueschinger Kammermusikaufführung, 18. Mai).

Philipp Jarnach: Drei Klavierstücke, Op. 17 (ebenda).

Ernst Wolff: Ouvertüre zu einer komischen Oper (Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M., 11. Juni).

Erhart Ermatinger: Sinfonia (ebenda).

Alban Berg: Drei Szenen aus der Oper „Wozzek" (ebenda).

Gerhard von Keußler: „Zebaoth", biblisches Oratorium (ebenda, 13. Juni).

A. Jemnitz: Quartett für vier Trompeten (ebenda, 14. Juni).

Othmar Schoeck: „Ghaselen" für Bariton, Flöte, Oboe, Trompete, Schlagzeug. Klavier (ebenda).

Karl Rathaus: Zweite Sinfonie (ebenda, 15. Juni).

F. Busoni: Drei Gesänge für Bariton mit Orchester (ebenda).

August Scharrer: Thema mit Veränderungen und Scherzo für Orchester, Op. 32 (12. Sinfoniekonzert des Nürnberger Tonkünstlerorchesters).

Alexander Zemlinsky: Lyrische Sinfonie (Prager Musikfest).

K. Fr. Boeres: Messe in Es-Dur, Op. 40 (Kath. Stadtkirche Weinheim bei Mannheim, 1. Juni).

Anton Bruckner: Zwei Sätze (Scherzo und Finale) aus der wiederaufgefundenen D-Moll-Sinfonie (Klosterneuburg).

Arnold Mendelssohn: Motette am Himmelfahrtsfest (Leipzig, Thomanerchor, 6. Juni).

AUS KONZERT UND OPER

Leipzig

Jubiläum der „Concordia".

Eines Männergesangvereins, der 60 Jahre besteht und dessen musikalische Entwicklung „vom ersten Tanzkränzchen bis zum Festkonzerte im Gewandhause, vom ‚humoristisch' gewürzten Unterhaltungsprogramm bis zu Kauns ‚Requiem führt", darf man auch in diesen Blättern kurz gedenken. Der bejahrte Verein hat dabei noch etwas ganz Besonderes zu vergeben: Einer seiner Gründer, der zudem 40 Jahre lang den Verein als Dirigent leitete, lebt noch, und zwar in aller körperlichen und geistigen Frische, so daß man höchstens einen Siebziger von bester Qualität vor sich zu haben glaubt, und dieser Jubilar ist der bekannte Notenstechereibesitzer Moritz Geidel, ein Fachmann ersten Ranges. Doch sei sofort die Aufmerksamkeit auf das in der Thomaskirche abgehaltene geistliche Konzert gelenkt, das als Erstaufführung für Leipzig Hugo Kauns Requiem für Männerchor, Kinderchor, Alt, Orgel und Orchester brachte, ein tatsächlich die Literatur großer Chorwerke für Männerchor bereicherndes Werk. Sicher, Kaun hat keine wirklich eigene Sprache, ohne Wagner ist er überhaupt nicht zu denken, aber er ist ein Musiker, der Tatsächliches und von einem warmen Herzen Kommendes zu sagen hat, das Handwerkliche in einer heute noch besonders wohltätig berührenden Weise beherrscht, und gerade deshalb — einige dramatisch sich aufbäumende Stellen abgerechnet — überzeugt, weil er nicht mehr geben will als er zu vergeben hat. Aus Psalmworten zusammengestellt, zeigt der erste Teil ein besiegtes Volk in Angst, Trauer, Not und leidenschaftlicher wie pessimistischer Erbitterung, der zweite Teil baut mit christlicher Zuversicht auf, und man darf gerade auch im Hinblick auf die wohl immer größer werdende Verbreitung des Werks für den echt zuversichtlichen Ton dankbar sein, der dabei aller billigen Kraftmeierei aus dem Weg geht und gerade durch wirkliche „Aufbau"-Arbeit fesselt. Der Verein, einer der besten Männerchöre in Leipzig, sang das ziemlich anspruchsvolle Werk unter Leitung seines trefflichen Chormeisters A. Pilzing nicht nur sicher, sondern ganz hervorragend tonschön, des Besten unterstützt vom Gewandhausorchester, wie denn eine wirkliche Festaufführung zustandekam. Als Höhepunkt der ganzen Feierlichkeiten gab's im Gewandhaus dann noch ein weltliches Konzert mit einer sehr gewählten, nach historischem Prinzip angeordneten Liederfolge von Schubert über Schumann bis zur Gegenwart. Als Solistin war Edith von Voigtländer-Berlin (Violine) gewonnen worden. Außerdem erschien eine kleine, aber schmucke und flott geschriebene Festschrift. A. H.

An der Straußfeier des Neuen Theaters, die sich auf mehrere Abende erstreckte, gelangte zum ersten Male in Leipzig die Tanz-Suite nach Couperin zur Aufführung. Strauß hat 8 Klavierstücke Fr. Couperins zusammengestellt und im Ganzen recht stilvoll für kleines Orchester bearbeitet. An besondere „Treffer" ist Strauß nicht geraten, aber es ist schließlich wohl besser, wenn er, dem allmählich die eigene Erfindung auszugehen scheint, sich zum Bearbeiter älterer Musik aufwirft als sich in eigenen Ballett-Musiken bloßstellt. Der hiesigen Ballettmeisterin gelang es allerdings nicht, eine brauchbare Handlung den Stücken zu unterlegen, das Ganze wirkte doch etwas verjährt. Hingegen verschaffte die am gleichen Abend wieder einmal gebrachte, neueinstudierte Feuersnot unter Brecher höchst erfreuliche Theatereindrücke, sowohl im sehr sorgsam behandelten Orchester wie in der gesanglichen Aufführung, da zudem dieses Werk zu den saftigsten und gesündesten Bühnenwerken von Strauß gehört. A. H.

Berlin

Das Bestreben, die durch zu starke Betonung des Intellekts einseitige Bildung unserer jüngeren Generation zu ergänzen, ist eine der Aufgaben des „Kulturamts der Studentenschaft". Der Kunstpflege ist in unseren Hochschulen jetzt ein breiterer Raum gewährt. In zwei der Musik gewidmeten Abenden in der Technischen Hochschule bot der schlesische Graf Carl von Pückler Klaviermusik von Bach bis in die Neuzeit und ließ den Werken kurze Erläuterungen vorausgehen. Graf Pückler ist ein Kunstpionier, der ohne Tamtam, schon während er Gesandter in Stockholm war, für die deutsche Kunst gewirkt hat. In der Nachkriegszeit unternahm er größere Konzertreisen durch Schweden, Finnland, Spanien und die Schweiz, deren Erträge er restlos der deutschen Studentenschaft zukommen ließ. In deutschen Hochschulen veranstaltete er Klavierabende bei freiem Eintritt. Sein bei Ludwig Deppe erworbenes gediegenes technisches Können und sein poetisches Spiel, das einen Vergleich mit den Leistungen anerkannter Pianisten nicht zu scheuen braucht, erweckte auch in akademischen Kreisen große Begeisterung. Die Universität Breslau zeichnete den selbstlosen Künstler durch Verleihung des Ehrendoktors aus. T. N.

Braunschweig

Nicht nur die diesjährige, sondern auch die Spielzeit des letzten Jahrzehnts schloß mit „Tristan u. Isolde" als Abschiedsvorstellung für den Generalmusikdirektor Carl Pohlig, der die Oper seit 1914 unter den schwierigen Verhältnissen während und nach der Kriegszeit auf der weit leuchtenden Höhe hielt, glänzend, aber schmerzlich ab; denn der erprobte Führer voll jugendlicher Elastizität, männlicher Kraft und vorbildlicher Begeisterung für die geliebte Kunst fiel als Opfer des Abbau-Gesetzes, das die Befähigung zum Amte nicht nach der Tüchtigkeit, sondern nach der Schablone, nach dem Kalender bestimmt, das den Künstler mit einem gewöhnlichen Schreiber, der sehr leicht ersetzt werden kann, auf eine Stufe stellt. Hier haben wir ein lehrreiches Beispiel der unglückseligen Gleichmacherei. Mit C. Pohlig verschwindet eine Persönlichkeit von außergewöhnlicher Bedeutung aus der Öffentlichkeit. Als Lieblingsschüler und Reisebegleiter Liszts feierte er in Deutschland, Italien, Rußland und

Skandinavien glänzende Triumphe, wirkte als Kapellmeister in Graz, Hamburg, am Conventgarden-Theater zu London, in Bayreuth, Koburg und Stuttgart, von 1907—13 als Dirigent des bekannten Philadelphia-Orchesters, und gewann, wie überall, sich auch hier als Mensch durch die vornehm ruhige Art seines Wesens, unbestechliche Gewissenhaftigkeit und gewinnende gesellschaftliche Formen allgemeine Verehrung, die bei seinem Scheiden mit elementarer Kraft durchbrach. Seit Menschengedenken wurde hier niemand in dieser Weise gefeiert, der Märtyrer stand jetzt als Held da.

Die Ausbeute an Neuheiten war in der letzten Zeit gering, da „Irrelohe" von Schreker und „Meister Guido" von Noetzel kurz vor der Aufführung aus unbekannten Gründen zurückgezogen wurden; viel Arbeit ist nutzlos vergeudet, der neue Führer, Generalmusikdirektor Franz Mikorey, muß von vorn anfangen, weil er bei der Reform an Haupt und Gliedern mit wenigen Ausnahmen ganz neues Personal vorfindet. Ein großer Teil erster Kräfte verläßt sofort oder bald unser Theater, andere rücken ein oder avancieren aus dem eigenen Ensemble. — Der 60. Geburtstag von Richard Strauß wurde durch die Alpen-Sinfonie und „Salome" mit Albine Nagel als Titelheldin und Kammersänger Dr. Oskar Bolz von der Staatsoper zu Berlin würdig gefeiert. — Die neue Spielzeit beginnt am 7. August für das Schauspiel, für die Oper erst am 16., weil Mikorey so viel Zeit braucht, um „Die Meistersinger von Nürnberg", mit denen er sich einführen will, gründlich vorzubereiten. Die Erwartung der künstlerischen Ereignisse war noch nie so wie jetzt gespannt, hoffentlich schlägt alles zum Guten aus!

Die 6 Abonnementskonzerte der Landestheaterkapelle unter Leitung von Pohlig waren stets ausverkauft, auch die Generalproben gut besucht. Die alten Werke: die 1., 3., 5. und 7. Sinfonie von Beethoven, die 9. und das „Te Deum" von Bruckner, das der Braunschweiger Lehrergesangverein ermöglichte, zogen weit mehr als die jetzt schon vergessenen neuern Eintagsfliegen. R. Reuter spielte das Klavierkonzert von A. Rubinstein, Erdmann-Berlin das von Herm. Götz mit gleichem Erfolge. Das „Braunschweiger Operettenhaus" bot an ernster Musik einen Abend von Heinr. Schlusnus, Pasquale Amato, Eugen d'Albert, Leo Slezak und Joseph Schwarz; der Lessingbund als Schluß ein Konzert des Rosé-Quartetts-Wien, das Wachsmuth-Quartett mit Unterstützung unserer Pianistin Emmi Knoche in der letzten (10.) musikalischen Erbauungsstunde, einem 2. zeitgenössischen Morgen, das Streich-Quartett (Op. 1) von E. Bohnke-Berlin, 2 Duos und 2 Einzellieder, gesungen von Clara Kleppe und Willi Sonnen, aus dem Zyklus „Briefwechsel zweier Liebender", sowie das Klavierquintett (A-Dur) von W. Rinkens-Erfurt. Der Madrigalchor von Heinr. Heger feierte sein 20jähriges Stiftungsfest; der Bachverein führte unter A. Therig die Matthäus-Passion und der Braunschweiger Lehrergesangverein „Das verlorene Paradies" von Enrico Bossi unter Leitung von J. Frischen-Hannover auf. Die großen Männergesangvereine haben sich zu der früheren Höhe wieder emporgearbeitet.

Ernst Stier

Breslau

Das Breslauer Musikleben, das im August vorigen Jahres mit guten Gründen als in erfreulicher Fortentwicklung befindlich angesprochen werden konnte, ist in der ersten Hälfte des verflossenen Winters auf den wichtigsten Gebieten nahezu ein Opfer der Inflation geworden. Die Oper, die für den Abgang wertvoller Kräfte bis auf den Neuerwerb eines intelligenten und vielseitigen jungen Tenors (Witt) keinen angemessenen Ersatz finden konnte, mußte versuchen, sich mit altbewährten Stützen des Ensembles zu behaupten, was wiederum bei den jüngeren Kräften wie Käte Heidersbach und zum Teil Witt zu quantitativer Überspannung der Kräfte führte. Dazu kam, daß der Oper neben dem organisatorisch tatkräftigen, vielseitigen Intendanten Heinz Tietjen eine überragende, an Inspirationsfähigkeit und peinlicher Korrektheit gleich wertvolle Kraft als Ersatz für den nach Weimar gezogenen Generalmusikdirektor Prüwer nicht mehr zur Seite stand. Zwei musikalisch hochbegabte, aber technisch nicht immer absolute Beherrscher des Ensembles, Ernst Mehlich und Oskar Preuß, ragten als Dirigenten über ihre nur in bestimmten Aufgaben brauchbaren Kollegen Wolfes, Seidelmann und Vandsburger hervor. Der neben dem Bufforegisseur und Charakterspieler Wilhelmi einzige Spielleiter im Hauptamt, Dr. Schramm, bewährte sich lediglich als brauchbare zweite Kraft. So wurde während des ganzen Winters zwar fleißig gearbeitet, aber der allgemeine Durchschnitt wies im Vergleich mit dem verheißungsvollen Auftakt der neuen Ära Tietjen im vorigen Winter weniger vollwertige Aufführungen auf, als es für den Ruf der Oper als Zentrum im Osten gut war.

Kam so der berufliche Dauerbesucher der Oper, insbesondere bei Wiederholungen, nur zum Teil auf seine Kosten, so gab es gleichwohl, besonders vom Standpunkt des Repertoires, eine Anzahl interessanter Abende. Zunächst Schrekers „Der ferne Klang", der, nicht voll ausgeschöpft, bald wieder vom Spielplan verschwand, aber doch klar erkennen ließ, daß dieses nach Bekker den Stempel der „Improvisation" tragende Jugendwerk des bis vor kurzem vielfach recht überschätzten destruktiven Könners von seinen hier bekanntgewordenen Werken (Schatzgräber, Die Gezeichneten) als das ursprünglichere zu bezeichnen ist, ebenfalls freilich vollbehaftet mit den Gebrechen zeitgeschichtlicher Trivialität. Nicht voll überzeugend war eine Neueinstudierung von Mozarts „Don Giovanni" unter wenig ansprechender Verwendung der Stilbühne. Die geniale „Carmen"-Musik kam erst nach einigen Wiederholungen in Schwung, im ersten Anlauf gelang „Cosi fan tutte", ohne leider sich halten zu können. Besser behauptete sich Gáls „Die heilige Ente" (über die anläßlich ihrer Erstaufführ-

rung hier berichtet wurde), als recht oberflächliche Arbeit entpuppte sich d'Alberts „Mareike von Nymwegen", der gegenüber man „Tiefland" dem Range nach als klassisches Werk seiner Art ansprechen darf. Eine nette Überraschung war Lortzings „Hans Sachs". Das kurzweilig aufgebaute und mit den üblichen Requisiten Lortzingscher Librettos versehene Stück, etwas schmeichelhaft als „Urbild der Meistersinger" angekündigt, ist ein naiv-biederes Volksstück von einer gewissen liebenswürdigen Umständlichkeit. Frische Chöre wechseln ab mit kunstvoll geführten Ensembles und würdig-ernsten Monologen. Ein flotter Rhythmus hält das Ganze belebend zusammen. Im ganzen ist die Musik, ohne sonderlich originell zu sein, recht flüssig gehalten. Eine andere Neuheit, Marschners „Templer und Jüdin" in der Bearbeitung von Pfitzner, konnte sich in seinem unklaren, ziemlich altmodischen Aufbau, dazu in einer nüchtern konventionellen Inszenierung und nicht durchweg angemessenen Besetzung trotz bekannter, beachtlicher musikalischer Qualitäten nicht lange im Spielplan halten. Besser erging es Donizettis kleiner Spieloper „Die Nachtglocke", in der Kleefeldschen Bearbeitung. Die Erstaufführung eines großen mimodramatischen Werkes „Die letzte Maske", von Mauke, blieb infolge zu geringer Originalität ohne stärkeren Widerhall. Eine weitere Neuheit auf diesem Gebiete, Glucks tragische Ballettpantomime „Don Juan" verpuffte leider infolge einer überaus nüchternen Stil-Inszenierung, die der eindrucksvollen Musik gar nicht gerecht wurde. Noch kurz vor Toresschluß wußte sich Puccinis Buffo-Einakter „Gianni Schicchi" zur Geltung zu bringen.

An Neueinstudierungen gab es einen gut gelungenen „Eugen Onegin", eine gewissenhafte, klare, aber nicht genügend sprühende und erwärmende „Ariadne auf Naxos' (letzte Fassung), einen prickelnden „Wildschütz", eine annehmbare „Mona Lisa", sehr ansprechend „Susannens Geheimnis", Verdis „Ein Maskenball" (im Stil nicht ganz getroffen), „Figaros Hochzeit" und sorgfältig vorbereitet „Hoffmanns Erzählungen", schließlich Glucks „Iphigenie in Aulis" in der Wagnerschen Fassung mit gutem Gelingen. Stärkere Beachtung verdient die von Intendant Tietjen neuinszenierte und musikalisch geleitete „Ring"-Aufführung, die allerdings trotz sorgfältigster Vorbereitung nicht ganz die erwartete und gewohnte enthusiastische Aufnahme fand, da Tietjen als überlegener Verstandesmusiker in allzu großer Objektivität verankert ist. Die Inszenierung bedeutet im allgemeinen, ohne überall restlose Lösung zu bieten, einen würdigen Fortschritt für Breslau. Natürlich waren auch die übrigen Wagner-Opern, diesmal mit Ausnahme des „Rienzi", zur Stelle, „Tannhäuser" u. „Lohengrin" leider mehrfach als Versuchs- und Verlegenheits-Objekt. Daneben wirkten repertoirefüllend „Traviata", „Tiefland", „Zar u. Zimmermann", „Cavalleria rusticana", „Der Bajazzo", „Die Bohème". An wertvollen Vorstellungen wurden außerdem übernommen „Salome", „Rosenkavalier", „Josephslegende", „Der Widerspänstigen Zähmung", „Fidelio", „Barbier von Sevilla", „Oberon", „Don Pasquale".

Dr. H. Matzke

Dresden

Uraufführung.

Die Dresdner Oper brachte am 17. Juni Volkmar Andreaes, des Schweizer Komponisten, vier Opern-Einakter, Abenteuer des Casanova, zur Uraufführung. Andreae ist bisher nur einmal als Musikdramatiker hervorgetreten, und zwar war es eine Vertonung der Heineschen Ratcliff-Tragödie, die vor 10 Jahren anläßlich des Tonkünstlerfestes in Essen und ferner am Schweizer Tonkünstlerfest in Leipzig (September 1918) zur Aufführung gelangte; weiter hat man von dem Werke nichts wieder gehört. In den Abenteuern des Casanova steigt Andreae von dem Kothurn der Tragödie herab. „Ich wollte den Hörer nicht in die höchsten Höhen der Kunst führen und wäre zufrieden, wenn ich meine Zuhörer einen Abend mit meiner Kunst zu beglücken vermöchte," so las man in dem Programmbuch als Zitat aus einem Brief an einen Freund sich den Komponisten über sein Werk äußern. Ein Selbstbescheiden, das beinahe die Kritik entwaffnen oder zum mindesten ihre Ansprüche herabzusetzen veranlassen könnte, aber das man aus Künstlermunde nicht gern vernimmt. Die Kunst, auch die heitere, bleibt immer eine res severa, und erfordert eine andere, höhere Einstellung als auf Nur-Abend-Erfolge zielende, und lediglich das Wort „beglücken" söhnte mich etwas mit dem Zitat aus, da in ihm letzten Endes doch ein ethisches Wollen anklingt. Das aber hätte der Librettist, Dr. Ferdinand Lion, ganz anders unterstützen müssen, als er es tut. Die Gestalt des Helden der Oper, des berühmt-berüchtigten venetianischen Abenteurers, hätte schon als Verkörperer eines unbegrenzten, die ganze Genußfreudigkeit der Rokokozeit atmenden Daseinswillens poetischer erfaßt werden können, seine triumphierende, elementare, keine Skrupeln kennende sonnige Lebens- und Liebeslust. Ist doch seine Erscheinung ein fesselndes Pendant zu der des Don Juan, die bezeichnenderweise von der Sage umwoben, dem Boden des spanischen Barock entstammte. Aber auf irgendwelche höhere literarische Ziele verzichtete der Textverfasser wie schon bei der nüchternen Veroperung des Sophus Michaelisschen Dramas Revolutions-Hochzeit für Eugen d'Albert. Es genügt ihm, den Komponisten eine Reihe von Abenteuern des Helden gewissermaßen zur musikalischen Illustrierung vorzulegen. Da es nirgendwo zu seelischen Konflikten der Beteiligten kommt, fehlt natürlich von vornherein der Boden für die Grundbedingungen für ein Werk musikdramatischer Artung. Dem Komponisten obliegt es nur, eine zu den szenischen Vorgängen jeweilig passende Situationsmusik zu schreiben, und diese Aufgabe erfüllte Volkmar Andreae, soweit es in seinen Kräften lag. Die Partitur zeigt die Hand eines gewiegten, mit allen Ausdrucksformen der modernen Musik, vor allem auch der dramatischen, vertrauten Musikers. Im Ganzen erscheint die Erfindung vielfach schwach und an Anklängen u. a. an

Rich. Strauß, Bizet, Puccini fehlt es nicht, wie auch die Orchesterbehandlung von diesen beeinflußt erscheint. An der Darstellung und dem Rahmen, in dem sich die vier Einakter präsentieren, hatte man es an nichts fehlen lassen. Generalintendant Dr. Reucker, der auch die Inszenesetzung bewirkt hatte, hatte für eine glänzende dekorative und kostümliche Aufmachung gesorgt, und auch seine Spielleitung bewährte sich vortrefflich. Unter den Darstellern ist an erster Stelle Waldemar Staegemann zu nennen, der in seiner Doppeleigenschaft als Sänger und Schauspieler wie geschaffen für die Titelrolle ist. Unter den Damen traten eigentlich nur Eva Plaschke von der Osten und Liesel v. Schuch mit eindrucksstärkeren und allerdings auch so verkörperten Rollen hervor. Robert Burg hatte eine relativ größere Rolle in dem spanischen Nachtstück und in zwei heitern Chargen ergötzten Hanns Lange und Ludwig Ermold. Busch führte die musikalische Leitung am Premieren-Abend, bei den Wiederholungen der Komponist selber; beide taten es mit Auszeichnung. O. S.

Die Dresdner Oper beging die Feier des 60. Geburtstags Richard Strauß' (11. Juni) mit einer Aufführung des Rosenkavalier, in der Eva Plaschke von der Osten die Titelrolle, die sie unter Schuch kreiert hatte, mit heute noch unwiderstehlichem Charme gab — eine künstlerische Persönlichkeit! — Fritz Busch leitete die Vorstellung mit seiner nicht zu bestreitenden, namentlich orchestral, grundmusikalischen Einstellung. — Nun jedenfalls, es wird nicht bei dieser „Strauß-Feier" allein bleiben. Die Verbindung von Strauß mit der Dresdner Oper und Kapelle, die einst die erstere zum Schauplatz dessen entscheidender Bühnenerfolge werden ließ dank Schuchs hervorragender Sonderbegabung als Operndirigent, ist wieder hergestellt. Busch hat es erreicht, daß die neue Oper „Intermezzo", zu der Strauß auch den Text selber schrieb, ihre Uraufführung in Dresden erleben wird. Nomina sunt odiosa denkt man unwillkürlich — „Intermezzo"! — Strauß wird selber an den Proben teilnehmen, auch ein Sinfoniekonzert leiten, denn im Rahmen einer Strauß-Woche soll im Herbst das Werk in Szene gehen. Feuersnot wird dazu neueinstudiert gegeben. Überdies wird als Neuheit für Dresden die Josephslegende, von der neuen Ballettmeisterin Ellen Petz (bisher in Breslau) inszeniert, die auch die Rolle der Potiphar geben wird, im Spielplan erscheinen. Neueinstudiert wird noch die Salome von Busch, und Kutzschbach ist ausersehen, die Ariadne in der „neuen Fassung" (heißt das in einer abermaligen Neubearbeitung des Vorspiels?) herauszubringen. Nun die Hauptsache, unser Musikleben erfährt eine willkommene Auffrischung. O. S.

Für die im Herbst stattfindende Strauß-Woche in Dresden, deren Clou die Uraufführung der neuen Oper „Intermezzo" bilden wird, ist neuerdings noch die Aufführung der daselbst bisher nie gehörten Deutschen Motette (Op. 67) geplant. Karl Pembaur, der Leiter des Opern- und Sinfonie-Chors sowie der Kirchenmusiken in der Katholischen Hofkirche im Verein mit dem Generalmusikdirektor Fritz Busch sind bereits mit der Bildung eines erlesenen, nur aus gesanglich und musikalisch gebildeten Chors beschäftigt. Das Werk nach Worten Friedrich Rückerts ist 16stimmig gesetzt und erfordert noch vier Solisten; es stammt aus dem Jahre 1913. O. S.

Die Kantorei-Gesellschaft der Versöhnungskirche zu Dresden-Striesen unternahm in der Zeit vom 10. bis 15. Juni eine Konzertreise durch sechs erzgebirgische Städte. Berührt wurden Zwönitz, Aue, Eibenstock, Johanngeorgenstadt, Schwarzenberg und Schneeberg. Während in den ersten fünf Abenden a cappella-Chöre des 16. und 17. Jahrhunderts zur Aufführung gebracht wurden, war der letzte Tag in der Hauptsache der Marcellus-Messe von Palestrina gewidmet. Kantor Alfred Stier hatte ein sehr ausgewähltes Programm zusammengestellt, Orlandus Lassus mit seinem „Miserere mei" und „Justorum animae" (fünfstimmig aus Magnum opus musicum 1604) und Sweelinck mit seinem Psalm 122 (aus Psaumes de David) „Videte" (fünfstimmig) und „Venite" (fünfstimmig), beide aus den Cantiones sacrae. Diesen Niederländern standen zwei Italiener gegenüber, Ingegneri mit seinem „Ecce" (früher fälschlicherweise Palestrina zugeschrieben) und Palestrina mit dem Kyrie und Sanktus aus der Marcellus-Messe. Von deutschen Meistern waren Johann Walther mit drei Chorälen, Hans Leo Hasler mit zwei Choralmotetten („Aus tiefer Not" und „Ein feste Burg") und Heinrich Schütz mit „Cantate Domino" (aus Cantiones sacrae) und Psalm 98 für achtstimmigen Doppelchor vertreten. Das Programm an sich ermöglichte die wundervollsten Gegensätze, während die Aufführungen selbst an allen Orten die tiefsten Eindrücke hinterließen. Der Erzgebirgische Volksfreund schreibt von „religiöser Erbauungsstunde feinster musikalischer Art".
G. P.

Freiburg i. Br.

Schwanenweiß, Oper von Julius Weismann, nach August Strindbergs Märchenspiel. Erstaufführung im Stadttheater von Freiburg i. Br.

Daß gerade Julius Weismann die zahlreichen von zartester Poesie durchwobenen Szenen in Strindbergs „Schwanenweiß" begeistern, berauschen konnten, ist mir voll verständlich. Vor allem die zwei Hauptpersonen des Märchens: Schwanenweiß und der Prinz. Denn diese sind keineswegs blutlose schattenhaft gezeichnete Märchengestalten — nein, lebensvoll, warmblütig, oft voll lieblicher Schelmerei ziehen sie an uns vorüber. Diesen beiden Kindern — denn das sind sie fast noch — hat Weismann seine ganze Liebe zugewendet und sie mit seiner sinnigen, stets vornehmen Melodik geschmückt.

Weismann geniert sich auch nicht, den Dialog, das Sekko-Rezitativ, das Melodram in seiner Oper zu verwenden. Dadurch entsteht freilich öfters eine die Stimmung beein-

trächtigende Stilmischung. Aber gleichzeitig wird dadurch die Handlung lebhaft vorwärts getrieben und die Hauptpunkte der Dichtung in verständlichster Weise klargelegt. Daß das Wort auch in einem musikalischen Drama der führende Faktor ist und bleiben soll, hat Weismann durch diese Art der Behandlungsweise unterstrichen.

Von rein instrumentalen Stücken wären zu erwähnen: Die Einleitung in Fis-Moll zum 3. Akte, ein düsteres Orchesterstück mit einem prägnanten Hauptmotiv. Auf gleicher Höhe steht, wenn auch der traurig-monotone Charakter ein ganz anderer ist, die Einleitung in As-Dur zum 2. Akte, welche zu einem Zwiegesange der beiden toten Mütter des Liebespaares hinführt. Wie Weismann zwanglos aus diesen Prosaworten ein wirkliches Duett von rein musikalischer Struktur prägt, ist ein Beweis von bedeutender Herrschaft über die Form.

Auch im 3. Akte meistert er die oft einer musikalischen Einkleidung widerstrebende Prosa der Textworte durch Einführung einer Fuge, welche, in den Holzbläsern beginnend, bald das ganze Orchester in ihre Kreise zieht. Später nimmt ein die Handlung begleitendes und sie bald tragendes Orchestermotiv die von einem kleinen Chore gesungenen Antworten auf die Fragen des Königs in sich auf. So weiß sich Weismann auch im Gewande des Musikdramatikers wohl zu bewegen, wenngleich er mir persönlich mehr in den kleineren Formen behagt, in denen die Frische und Poesie seiner Kunst am deutlichsten zutage tritt. H. Z.

Erstaufführung von „Das hölzerne Schwert" und „Die lustigen Chinesinnen" von Heinrich Zöllner im Stadttheater von Freiburg i. Br.

Der am 4. Juli 70jährige Komponist ist nach reichbewegtem Musikerschicksal und häufigem Wechsel der Städte, Länder und Erdteile Bürger der Münsterstadt geworden, und so war es nur natürlich, daß das Stadttheater sich auch einmal jugendlicherer Schöpfungen des Meisters annahm. Ein dem musikalisch-dramatischen Gehalt nach festlich-heiterer Abend! Auf solchen Generalnenner ließe sich wohl die Gesamtrechnung dieser Erstaufführung für Freiburg bringen. Ein zu dem unzweifelhaften Gesamterfolg des Abends mitwirkender Faktor ist das stoffliche und musikalische Element feinen aber übermütig-fröhlichen Humors der beiden Werkchen. Über ihre Instrumentation schreibt der Dichter-Komponist in seinen Erinnerungen den bezeichnenden Satz: „Ich habe versucht, mich von dem bis dahin ziemlich stark beherrschenden Einfluß Richard Wagners freizumachen... So instrumentierte ich denn so dünn als irgend möglich, damit der Sänger mühelos sich verständlich machen könnte." Die Selbstbefreiung von einem auf hohem musikalischen Kothurn einherschreitenden Kompositionsstil ist dem Komponisten damals ebenso gelungen wie die Herausarbeitung einer klar-flüssigen orchestralen Instrumentation, die der gesanglichen Leistung, der Betonung der textlichen humoristischen Wirkungen niemals Fesseln anlegt, sondern ihnen nur eine wohltuende harmonische Unterlage schafft. Das gilt ebenso von der Musikkomödie (des „hölzernen Schwertes") wie von dem Musikschwank (den „lustigen Chinesinnen"): beide Bezeichnungen sind fein gewählt und charakteristisch. Hineingeflochten in das locker-zarte Tongewebe sind nun aber allerdings in reicher Fülle reizvolle geschlossene Einzelnummern, die aufhorchen lassen, wohltuende Ruhepunkte im flotten Ablauf der Handlung bieten und die melodische Gestaltungskraft des Komponisten als werthafte Mitgabe seiner künstlerischen Begabung erscheinen lassen. Ich führe nur ein Beispiel, und zwar aus dem „hölzernen Schwert" an: Das Vorspiel des zweiten Bildes und dessen 1. Szene mit dem in C-Dur komponierenden und mit dem Natursänger in A-Dur, dem Fink, wetteifernden König Heinrich dem Vierten von Frankreich, die Vollendung seines Gesanges „Komm Aurora", die völlig gelungene Anpassung des alten echten französischen Textes, den Herder in seine „Stimmen der Völker" aufgenommen hat und der dem König unbestritten zugesprochen wird, an die Situation durch den Komponisten. Eine ähnliche Kontrastwirkung gegen den frischen natürlichen Humor des Werkchens beherrscht noch einflußreicher den Musikschwank durch die textliche und musikalische Zeichnung der drei lustigen Chinesinnen und andererseits der zartgemalten Figur des parsifalhaften chinesischen Jünglings Li-Fo.

Dr. v. Graevenitz

Gelsenkirchen

Es ist dem hiesigen Chorleiter Max Storsberg als unbestrittenes Verdienst zuzuschreiben, wenn in Gelsenkirchen aus dem Anlaß der bevorstehenden 100jährigen Wiederkehr des Geburtstags Anton Bruckners eine auf drei Abende verteilte Bruckner-Gedächtnisfeier zustande gekommen ist. Da das Unternehmen auf rein privater Grundlage fußte, war der Entschluß und nicht minder seine Ausführung doppelt hoch anzuschlagen. Das mehrtägige Fest brachte außer Instrumentalwerken (4. und 7. Sinfonie), die das Städtische Orchester zu Dortmund spielte, in der Hauptsache die F-Moll-Messe und verschiedene der selten zu hörenden a cappella-Chöre des Meisters. Was hier der Storsbergchor mit seiner Abteilung musica sacra sowie zwei befreundete Männerchorvereinigungen aus Gelsenkirchen und Rotthausen in treuer Mitstreiterschaft geleistet haben, verdient mit Auszeichnung genannt zu werden. Dem Grevesmühl-Quartett aus Duisburg war die Bekanntschaft mit dem kammermusikalischen Schaffen Bruckners durch die einwandfreie Wiedergabe des F-Dur-Quintetts und eines nachgelassenen Intermezzos zu danken. Lebendige Eindrücke schuf weiterhin ein Bachkantatenabend, den Musikdirektor Willy Mehrmann mit dem städtischen Musikverein veranstaltete und die Ausdeutung der „Jahreszeiten" durch den von H. Esser geleiteten Volkschor.

Max Voigt

Hamburg

Die Kammermusik bietet ein Bild der Vielgestaltigkeit, das manche bedeutenden Vereinigungen, mehr noch manch Neues an Musik erbrachte. Zunächst das Schachtebeck-Quartett mit der Erstaufführung eines fesselnden Streichquartetts in G-Moll von J. L. Emborg; zweimal das Amar-Quartett, das bei dieser Gelegenheit Hindemiths Streichquartett Op. 32 spielte, interessant durch feine und eigenartige Klangeffekte, die einzelnen Sätzen gewissermaßen etwas Schwebendes geben; das rheinische Schönmaker-, das Klingler-, das Bandler-Quartett, letzteres mit Arthur und Therese Schnabel zu dem üblichen himmlischen Schubert-Abend (Müller-Lieder, Forellen-Quintett) vereinigt. Das Prisca-Quartett brachte Neuheiten in Reinhard Oppels „Variationen und Fuge über ein Thema von Bach" und Jan Ingenhovens Streichquartett in einem Satz C-Dur, letzteres in sehr feinen Klangwirkungen. Nicht ohne Bedeutung schien auch das nach der Vorgeigerin Therese Petzko-Schubert benannte Damen-Streichquartett, das gewisse gegen weibliche Musikvereinigungen gerichtete Vorurteile sehr angenehm zerstreute. Die Wahl eines unter der etwas eigentümlichen Bezeichnung „Rispetti e Strambotti" segelnden Streichquartetts von Francesco Malipiero war zwar nicht ganz günstig, denn die Vorzüge der modernen italienischen Musik, mit der man uns jetzt übrigens ziemlich ernsthaft bekanntzumachen sucht, treten hier nicht ganz überzeugend in die Erscheinung. Auffallend ist die Bevorzugung Regers bei fast allen der genannten Vereinigungen. Wesentlich sind auch die Sonatenabende, die Ilse Fromm-Michaels und Jan Gesterkamp hier geben; sie gedachten des jüngst verstorbenen „Links"-Geigers Richard Barth durch dessen Sonate im alten Stil, brachten Hindemiths kleine Sonate Op. 11 mit dem äußerst musikalischen und schwungvollen Hauptsatz, um dann eine neue Sonate C-Moll Op. 10 von Ilse Fromm-Michaels uraufzuführen. Das interessante Werk der durchaus zielbewußten Komponistin weist zum mindesten in dem formsicheren Scherzo einen wahrhaft musikalischen Höhepunkt auf, wie denn kraftvolle musikalische Gedanken überhaupt stärker als in ihren bisherigen Werken hervorzutreten scheinen. In Rücksicht auf einen sehr eingehenden Überblick über eine öffentlich nur wenig gepflegte Gattung modernen Schaffens ist einem, von einführenden Vorträgen unterstützten Zyklus zeitgenössischer Musik im Kammerstil unter Rud. Schulz-Dornburg besonderer Wert beizumessen. Fiel der Hauptanteil auf Hindemith (Die junge Magd, Bratschen-Sonate, vom Komponisten vorgetragen, Musik der Tanzpantomime Der Dämon) und ist Schönbergs Pierrot lunaire auch in Hamburg nicht mehr ganz unbekannt, so durfte man vor allem Rudi Stephan (Musik für 7 Saiteninstrumente), Křenek: Sinfonische Musik für neun Soloinstrumente und Meßners Marienlegenden für Singstimme, Streichquartett, Harfe und Horn als rein um ihrer selbst willen vorhandene Werke, da sie von vornherein auf einen großen Kreis verzichten müssen, begrüßen. Max Buttings Kammersinfonie für 13 Soloinstrumente wertet man als besondere Äußerung modernster Kunst; es wird sich jedoch bei dieser exzentrischen, atonal zersetzten Tonsprache der Gedanke nicht ganz abweisen lassen, ob mit Kunstäußerungen dieser Art die bisherige Weltgeltung der deutschen Musik noch lange verknüpft sein kann. Viel wertvoller in dieser Beziehung erschienen mir Erwin Lendvais Kammergesänge für Gesang, Klavier, Flöte, Klarinette, Fagott und Streichquintett (Uraufführung), die nicht allein klangschwelgerisch, sondern auch melodienschwelgerisch, mit überlegener Beherrschung moderner Mittel wahrhaft bedeutenden Stimmungs- und Gefühlsgehalt darlegen. Nebenbei schien Lotte Mäder-Leipzig für den gesanglichen Teil der Werke geradezu prädestiniert. Leider mußte der letzte interessanteste, da mehrere Uraufführungen verheißende Abend infolge Erkrankung Schulz-Dornburgs und Alma Moodies ausfallen, so daß das beabsichtigte Gesamtbild sich nicht ergänzte.

Die letzten Orchesterkonzerte mit abschließendem Beethoven-Zyklus unter Dr. Muck (das nenn' ich mir einen Abgesang!) brachten noch Wesentliches, so Rich. Strauß' selten zu hörenden Taillefer in prachtvoller Aufführung im Cäcilienverein, Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern und zwei letzte Konzerte des Bayreuther Bundes, eins unter Max Schillings mit Ludwig Wüllner, dem Hexenlied, einer Zusammenstellung aus Beethovens Egmont-Musik und Wagners Kaisermarsch, den man aber doch allgemach als historisch betrachten sollte; das andere, das seinen Glanz durch Sigrid Onegin empfing, unter Egon Pollak. Erstmalig erklang hier eine Elegie von Rudolf Mengelberg, ein Werk von edlem Gehalt und feinen, durchsichtigen Klangformen, neben dem auch die selten gespielte, musizierfreudige vierte Sinfonie Dvořáks äußerst dankbar aufgenommen wurde. Pollak musizierte auch mit der begabten heimischen Pianistin Meta Hagedorn (Brahms II. Klavierkonzert) und dem feinsinnigen Otto Rebbert, der zeitgenössische Klavierkonzerte E-Dur von d'Albert und C-Moll von Emil Sauer brachte. Ein Mozartabend als vorletztes Volkstümliches, mit selten zu hörenden Werken (Konzert für Flöte und Harfe, konzertantes Blasquartett mit Orchester aus 1778 und die launigen Dorfmusikanten) war äußerst interessant. Werner Wolff bot als Hauptwerk seines letzten Konzerts Korngolds durch kraftvolle Melodik, Klangüppigkeit und sinnfällige Modulation sympathisch fesselnde Sinfonietta, der man als Jugendwerk das noch kräftig wuchernde Nebengerank gern nachsieht.

Das Theater leistet seine Hauptarbeit immer zuletzt; als Treffer auch im Sinne des Kassierers erwies sich wenigstens Mussorgskys musikalisches Volksdrama „Boris Godunow", ein groß angelegtes Werk, das in seinem lose aneinandergereihten, nirgends eigentlich ineinandergreifenden Szenengefüge einige Bilder von wahrhaft großartiger Prägung bietet, wenn auch die gesponnenen Fäden nur zum Teil zur Lösung kommen. Die Musik Mussorgskys ist vor allen Dingen spe-

zifisch russisch, weit mehr als z. B. Tschaikowsky. Die Aufführung war blendend, wenn es auch bedauerlich erscheint, daß das Theater nicht selbst eine der Titelpartie entsprechende Kraft stellen konnte, sondern dafür Karl Armster aus Berlin gewinnen mußte. — Zuvor hatte man sich auf Veranlassung Hamburger Musikfreunde, die die Kosten für Abschrift der in einem Pariser Archiv vergrabenen Partitur zu E. T. A. Hoffmanns Oper „Die lustigen Musikanten" aufbrachten, dieses Werkes angenommen, wiewohl sich nur noch ein musikgeschichtlich interessantes Experiment ergeben konnte. Die naive Verworrenheit des Brentanoschen Textes streift jene Seite der Romantik, für die man heute kein Verständnis mehr aufbringen kann, und wenn auch der musikalische Teil die Hauptsache sein mußte, so erweist sich doch auch Hoffmanns Musik mit ihren bekannten Mozartischen Einflüssen bei all ihrem romantischen Anhauch, all ihrer sauberen Musizierfreudigkeit als von jener Art, die man vielleicht nicht besser als altfränkisch und vormärzlich bezeichnen kann. Diesem Werk angereiht erschien erstmalig Ferrucio Busonis „Arlecchino", jener musikalisch witzelnde, parodierende, persiflierende Operneinakter, in dem sich die Welt als eine teils sinnvolle, teils sinnlose Harlekinade anschaut, — ein Zerrbild, doch nicht ohne Hintergrund. Launig wirkte die sprühende, exzentrische, in übermütigen Farben schillernde Musik Busonis, vor allem auch besser und wahrer als das Bild, das sie untermalte. Berta Witt

Kiel

In den Konzerten des von Professor Dr. Fritz Stein geleiteten „Vereins der Musikfreunde" und „Oratorienvereins" gelangten im Winter 1923/24 neben Bekanntem folgende seltener gehörte und neuere Werke zur Aufführung: Händel, Solokantate „Lucrezia" und Oboenkonzert G-Moll; Joh. Christian Bach, Arien und Konzertante Sinfonie (bearbeitet von Fr. Stein); Bruckner, 5. Sinfonie; Reger, Serenade Op. 95, Klavierkonzert F-Moll (Edwin Fischer), Mozartvariationen; Richard Strauß, Sinfonia domestica und Tanzsuite (nach Couperin); H. Pfitzner, Klavierkonzert (Frau Kwast-Hodapp); Joh. Wagenaar, Sinfonietta Op. 32; E. Lendvai, Kammersuite Op. 32; Cornelius Dopper, Ciaconna gotica; Siegfried Scheffler, Mazedonische Suite (unter Leitung des Komponisten); Hans Döring, Orchestervorspiel „Elga" (unter Leitung des Komponisten). An Chorwerken u. a.: Beethoven, Missa solemnis; Bach, Johannes-Passion; Max Reger, 100. Psalm, Die Nonnen, Requiem Op. 144b, Motette: „O Tod wie bitter bist du" und Chöre aus Op. 138.

Köln

Den besten Beweis, daß die durch die wirtschaftliche Lage bedingt gewesene Stagnation des Kölner Musiklebens jetzt überwunden ist, erbringen schon jetzt — früher als sonst — jene Ermüdungserscheinungen, die ein Publikum jeweils nach einem musiküberreichen Winter sich anmerken läßt. In den Gürzenich-Konzerten unter Abendroth gab es zuletzt noch anregende Neuheiten wie die freilich stark „meistersingernde" „Heitere Ouvertüre" von C. Kanitz, Adolf Buschs von ihm selbst gespieltes gediegenes Violinkonzert und Hindemiths mit gutem Humor aufgenommene Kammersuite Op. 24, I. Den traditionellen Ausklang brachte auch diesmal eine würdige, wenngleich bei den Solisten nicht ganz wie in früheren Jahren vollwertige Aufführung der Matthäuspassion. Bewährt haben sich auch in diesem Jahre 8 Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters unter Abendroth mit Programmen, die in Einzelheiten Fesselndes boten, auch an neuzeitlichen Werken, als Ganzes jedoch immer noch jene Planlosigkeit aufwiesen, die diese Veranstaltungen schon längst von ihrem früher betonten volksbildnerischen Zweck entfernt hat. Der Ausfall des Volksorchesters in diesem Jahr hat die Frage nach einem leistungsfähigen zweiten städtischen oder doch von der Stadt namhaft unterstützten Orchester immer brennender werden lassen. Die Überlastung des städtischen Orchesters und das Fehlen eines zweiten beeinträchtigt auch ständig die Aufführungen von strebsamen Vereinen, die wie der Kölner Volkschor in der hiesigen Oratorienpflege eine bedeutsame Rolle zu spielen berufen sind. Im Kölner Kammermusikleben fehlt jetzt (ein Opfer der Zeit) eine bisher charakteristische Erscheinung: das Brühler Schloßquartett mit seinen stets so anregenden historischen Abenden und den eindrucksvollen Kammermusikfesten. Dagegen bewährten die Kammermusikabende des Gürzenich-Quartetts mit einer stärkeren Regsamkeit in der Programmwahl als in den letzten Jahren ihre alte Anziehungskraft. Die Werbearbeit der von H. Lemacher energisch geleiteten „Gesellschaft für neue Musik" hat mit der Ablenkung der Interessen auf das wiedererwachte Konzertleben im allgemeinen ein langsameres Zeitmaß einschlagen müssen, weiß sich aber doch erfreulich durchzusetzen. Mit einem Vortrag von Prof. Schiedermair (Bonn) über rheinisches Musikleben in Vergangenheit und Gegenwart griff sie auch einmal anregend in das Kölner kunstpolitische Leben ein. Unter den Solistenkonzerten haben die der „Westdeutschen Konzertdirektion" immer noch die Führung. Hier hörte man Bender und Brodersen und die jugendliche Pianistin Lubka Kolessa, um nur einige der nachhaltigsten Eindrücke festzuhalten. In der Oper vollzieht sich mit dem Weggang Klemperers nach Wiesbaden etwas leider Unabwendbares, dessen Tragweite mit seinem Abschied — in der Oper: „Salome", dann zuletzt noch ein Beethovenkonzert — uns jetzt erst fühlbar zu werden beginnt. Immerhin darf man auf seinen Nachfolger Szenkar seine Hoffnungen setzen. Daß sich allerdings für diese bevorzugte musikalische Stellung in Deutschlands Westmark nicht wenigstens ein Reichsdeutscher gefunden haben sollte, ist auch ein charakteristisches Zeitsymptom. Dr. Willi Kahl

Mainz

Die „Richard Strauß-Woche", die die Intendanz des Mainzer Stadttheaters aus Anlaß von des Meisters 60. Geburtstage gab, wurde eingeleitet mit einer Morgenfeier, bei der Mitglieder der hiesigen Oper Strauß-Lieder sangen. Ein von Direktor Hans Rosbaud dirigiertes Konzert brachte „Ein Heldenleben" und „Taillefer" unter Mitwirkung der Liedertafel-Chöre eindrucksvoll zur Wiedergabe. Respektablen Wiederholungen von „Ariadne auf Naxos" und „Rosenkavalier" war die Erstaufführung der „Elektra", die den Höhepunkt der Festabende bildete, vorausgegangen. Das von Generalmusikdirektor Gorter geleitete Orchester spielte mit bezwingender Gewalt, ohne die Singstimmen zu Überanstrengungen zu nötigen. Durch Alice Orff-Solcher (Elektra), Alberta Gorter (Klytämnestra), August Stier (Orest) wurde die Vorstellung geradezu mustergültig. Die Ehrenabende für Strauß wurden auch zu solchen für Intendant Islaub und seine Mitarbeiter. Neben den einheimischen Besuchern werden auch die, die aus den Nachbarstädten gekommen waren, den Eindruck gewonnen haben, daß die Mainzer Bühne auf hoher Stufe steht. Jak. Lippmann

Mannheim

Von dem Vielen, Allzuvielen des hiesigen Musiklebens kann nur das Besondere benannt werden. Im übrigen gilt es die Resultierende zu ziehen, d. h. in großen Zügen das Wesen des hiesigen Musiklebens in seinem Für und Wider festzuhalten.

Den Auftakt bildeten Solistenabende: das Sängerpaar Erb-Ivogün; Lotte Leonard, die echte Gesangskunst zeigten. Der Geiger Busch eröffnete die reinen Instrumentalkonzerte, in denen viel Gutes und Bestes geboten wurde. Ziemlich alle Pianisten von Ruf (zu denen mehr oder weniger auch unsere Einheimischen gehören, voran Bruch, Rehberg, Schatt-Eberts und Heinz Mayer) ließen sich hören. An Sängern von solchem Rang fehlte es in den späteren Veranstaltungen, abgesehen von Brodersen und dem von Amerika abgesungen heimkehrenden und hier Station machenden Paul Bender.

Ausgezeichnet musizierte das Orchester vom Nationaltheater in Sinfoniekonzerten. Auswärtige Kammermusikvereinigungen wie das hiesige feurige Kergl-Quartett boten musikalische Weihestunden. Die Stamitzgemeinde bot köstliche alte Musik; die Gesellschaft für moderne Musik veranstaltete ihrerseits Experimentalvorträge. Meisterhafte Kirchenmusiken (Landmann!). Gastdirigenten, unter denen Furtwängler hervorragte. Abende der verschiedenen Vereine mit jener Männerchorliteratur („Sommersprossen auf dem Antlitz der Musik"), die einem allmählich auf die Nerven geht, und gemischten Chordarbietungen, von denen die der Volkssingakademie (Professor Schattschneider) weitaus das Beste darstellten. Besonders gut glückte Bach. Aber in der Wahl der Solisten sollte man vorsichtiger sein! Das Theater, dem volles Lob gebührt für sein Streben, Gutes und Mannigfaltiges zu bieten, bot neben ganz Modernem ganz Altes (neben Wellesz einen Händel) und die alten lieben Opern. Höhepunkte waren — trotz seltsamer Tempi — die Aufführungen von „Tristan" und „Entführung" unter unserem früheren, hier noch stark beheimateten Kapellmeister Furtwängler. Den Abschluß der Saison bildete die Aufführung des „Saul" von Händel durch den Musikverein, die nur durch die wundervolle Stimme und den Geist der ausgezeichneten Frankfurter Altistin Frau Spiegel Interesse zu erregen vermochte.

Überblicken wir das Ganze, so müssen wir sagen: es zeigte sich keine größere Entwicklung des Geschmacks und Verständnisses beim Publikum, auch bei dem sogenannten musikalischen nicht, leider vielfach auch nicht bei den Vereinsvorständen (und manchen Dirigenten?). Während man instrumental, durch das herrliche Orchester dazu erzogen, hier schon verwöhntere, ja feine Ohren hat, ist man in bezug auf den Gesang auch in kultivierten Kreisen erschreckend weit zurück und auf geradezu primitivem Standpunkt. Starke Töne, gerötetes Gesicht, das ist Trumpf. Kommt dann einmal ein Belcanto-Künstler hierher, selten genug leider, dann wirkt das wie ein Wunder, man staunt — um alsbald wieder das Alte freudig zu empfangen. So hatten wir nur einmal hier bei den Passionsaufführungen einen wirklichen Christus, den großen Meistersänger v. Raatz-Brockmann. Das nächste Mal schon wieder gab man die Partie dem Opernsänger. Und dabei war gerade ein anderer sehr guter Christus in Heidelberg, in nächster Nähe. Man will also nicht. Sollten aber hier und dort doch Geldfragen schuld sein, nun so verkleinere man endlich den für Bach zumal völlig überflüssigen, ja unwahren Riesenapparat und nehme mit dem so Ersparten die rechten Kräfte, besonders für Händel und Bach.

Es ist noch viel zu tun, bis hier Musikkultur erblüht, bis eine geistigere Art hier siegt. Dazu bedarf es der Entwicklung des Geschmacks und Könnens oder doch des Verstehens beim einzelnen. Kleinarbeit muß geleistet werden. In dieser Hinsicht haben die Musikschulen hier eine große Aufgabe zu erfüllen. Die Organisation zur Pflege und Hebung des musikalischen Verständnisses leistet Pionierdienst hier. Auch die Konzertagenturen haben hier neben Einnahmen ernste Pflichten und Verantwortung. Da sei freudig hervorgehoben, daß die neugegründete Konzertdirektion, eine Art Musikzentrale für hier, die (bis auf die Konzerte des Bühnenvolksbunds) jetzt alle Veranstaltungen arrangiert, sich vorteilhaft einführt durch Großzügigkeit und einen idealistischen Zug. Von diesen „Vereinigten Konzertleitungen" erhoffen wir viel in bezug auf Höherführung des Musikbetriebes, namentlich was das Vokale betrifft. Möge es vereinten Kräften gelingen, des Materialismus, jenes Todfeindes aller wirklichen Kultur, wie er hier herrscht, in der Industriestadt und sich natürlich auch im Musikleben ausdrückt, Herr zu werden, zum Segen der Menschen und zu unserer Kunst! Dr. Karl Anton

Weimar

Am Pfingstmontag veranstalteten der Stadtorganist Friedrich Martin, die Damen G. Compter (Sopran) und J. Scheidemantel (Sopran II), ferner H. Schenke (Tenor) und die Kammermusiker L. Bechler (Oboe), R. Branco (Violine) und K. Friedrichs (Violoncello) eine Pfingstmusik in der Stadtkirche zu Weimar, bei der Teile aus den Pfingstkantaten von J. S. Bach, das Vorspiel „Komm heiliger Geist" und die 5. (C-Dur-) Sonate für Violine, Cello u. Continuo von Dietrich Buxtehude und das Geistliche Konzert „Komm heiliger Geist' aus „Opella nova" von Joh. Herm. Schein zur Aufführung gelangten.

Zeitz

Von den zahlreichen anderen Konzerten (siehe letztes Heft die Aufführung von Beethovens Missa solemnis) möchte ich nur noch die beiden letzten des hiesigen „Konzertvereins" erwähnen. Die Reußische Kapelle unter Prof. Laber sowie das rühmlich bekannte Dresdener Streichquartett boten uns wie immer erlesene Kunstgenüsse klassischer und moderner Meisterwerke. Trotzdem war aber eine gewisse Konzertmüdigkeit des Publikums nicht zu verkennen, die wohl hauptsächlich in der Überfülle an musikalischen und literarischen Veranstaltungen in letzter Zeit begründet lag.

Rudolf Winter

Zwickau

Der neugegründete Volkschor brachte unter der Leitung des bekannten Paul Gerhardt Haydns Schöpfung zu einer höchst anerkennenswerten Aufführung.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Baden-Baden

Jubiläumskonzert des Städtischen Orchesters Baden-Baden.

Das Festkonzert, das am 16. Juni im Kurhaus zur Erinnerung an das fünfzigjährige Bestehen des Städtischen Orchesters stattfand, war das großartigste musikalische Ereignis der diesjährigen Saison. Sein fünfzigjähriges Jubiläum konnte das Städtische Orchester schon 1922 begehen, doch sah man damals wegen der Zeitverhältnisse von einer besonderen Veranstaltung ab, um diese jetzt, wo die Richard Strauß-Feier einen passenden Rahmen dafür hergab, nachzuholen. Das Städtische Orchester Baden-Badens ist aus dem vor hundert Jahren bei Vollendung des neuen Konversationshauses gegründeten Kurorchester hervorgegangen. Schon als solches hat es, entsprechend der bedeutsamen musikalischen Vergangenheit des Weltbades Großes geleistet, wenn auch damals der Umkreis seiner Aufgaben beschränkter war. Beim Übergang der Kurverwaltung in die Hände der Stadt 1872 wurde die Kurkapelle zum Städtischen Orchester, das sich schon unter seinem ersten Städtischen Kapellmeister Koennemann zu einem wertvollen Tonkörper entwickelte, der sich an immer größere Aufgaben heranwagen konnte. Besonders aber unter Koennemanns Nachfolger, Musikdirektor Paul Hein, der seit 1892 das Orchester leitet, wurde der Aufgabenkreis bedeutend erweitert, indem die regelmäßigen Aufführungen wertvoller Sinfoniekonzerte eingeführt und seit Bestehen der Städtischen Schauspiele auch regelmäßige Opernvorstellungen veranstaltet wurden, die nur durch die stete künstlerische Bereitschaft des Städtischen Orchesters möglich sind. Der Bedeutung für das Musikleben Baden-Badens entsprach die Würde des Jubiläumskonzerts. In dem mit Blumen herrlich ausgeschmückten Großen Bühnensaal, der noch durch den anstoßenden Kleinen Saal vergrößert werden mußte, um alle Besucher fassen zu können, wurden unter der Leitung Paul Heins „Also sprach Zarathustra" und „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß zu vollendeter Wiedergabe gebracht. Als Solisten waren für diesen Abend gewonnen: Kammersänger Joseph Schwarz, der von Karl Salomon meisterhaft am Flügel begleitet, mit seiner ganzen Kunst Lieder von Strauß sang, und Alfred Hoehn, der Strauß' Burleske für Klavier und Orchester mit größter rhythmischer Prägnanz und feinsinniger Delikatesse spielte, wobei ihn das Orchester in der feinfühlendsten Weise unterstützte.

A. M.

Eisenach

Das Bachfest der Wartburgfreunde in Eisenach und auf der Wartburg selbst nahm einen sehr erhebenden Verlauf. In der akustischen Georgenkirche bot Karl Straube zwei der schönsten Motetten Johann Sebastians und die, durch ihre Tonmalerei besonders fesselnde Motette „Unser Leben ist ein Schatten" von Johann Michael Bach, dem Schwiegervater Sebastians, in prächtiger Ausdeutung. Und Günther Ramin brillierte auf der Orgel. — Im Bankettsaale der Wartburg erklangen tags darauf durch das von Peter Schmitz geführte Meininger Landesorchester das zweite und dritte Brandenburgische Konzert, das erstere mit L. Werle (Köln) als Solotrompeter. Und Marie Philippi (Basel) sang in seltener Vollendung zwei Kantaten sowie das durch seine Ausdruckskraft überwältigende Rezitativ aus der Kantate „Komm', o du süße Stunde". Das Meininger Orchester bot Wertvolles, sein Führer erwies sich als talentvoller, wenn auch noch nicht sehr stilgerechter Bach-Interpret. — Ein Kammermusikabend, der von Günther Ramin (Klavier), Felix Berber (Geige) und Maximilian Schwedler (Flöte) bestritten wurde, beschloß das Fest, das dem Verein der Wartburgfreunde einen starken künstlerischen und infolge des ausgezeichneten Besuches wohl auch materiellen Erfolg brachte.

Robert Hernried (Erfurt)

Königsberg i. Pr.

Die Zweihundertjahrfeier der Stadt gipfelte in einem dreitägigen, dem vierten, Ostpreußischen Musikfest. Er zeugte von dem hochentwickelten Musiksinn der Königsberger und der ernsten künstlerischen Arbeit des städtischen Generalmusikdirektors Dr. Ernst Kunwald. Dieser vereinigte die zahlreichen Chöre der Stadt und alle verfügbaren Orchesterkräfte, im ganzen über ein halbes Tausend Mitwirkende, zu einer Aufführung des Händelschen „Israel in Ägypten", die

starke Eindrücke vermittelte und bis in alle Einzelheiten hinein sorgfältig und liebevoll vorbereitet war. Kunwald erfreute auch durch eine klug angelegte Interpretation des Straußschen „Zarathustra' und gestaltete zuletzt Beethovens neunte Sinfonie mit der Sicherheit des fest im Geistigen wurzelnden Stabführers. Neben ihm hatte Karl Schmidt, der sich um Strauß' „Bardengesang" bemühte, einen schweren Stand. Im Mittelpunkt der Veranstaltungen stand ein — allzu langer — Lieder- und Kammermusikabend. Hier führte das Amar-Quartett durch eine vollendete Wiedergabe von Regers Op. 21 und Hindemiths Op. 32 dem stattlichen Häuflein der Anhänger neuer und neuester Musik weitere Freunde zu; daneben waren impressionistische Nichtigkeiten, die die holländische Harfenistin Rosa Spier und die Sängerin J. Zegers de Beyl vermittelten, fehl am Ort. Unter den Solisten des Festes ragten A. Fischer und Lotte Leonhard, diese auch als Interpretin Wolfscher und Hindemithscher Gesänge, hervor. Mit besonderer Genugtuung bucht man den großen Erfolg dieser Veranstaltungen; ihre kulturelle Bedeutung ist, bedenkt man die schwierigen Verhältnisse der bedrängten, vom Mutterlande abgetrennten östlichen Zentrale deutschen Musiklebens, kaum zu überschätzen. Dr. Erwin Kroll

Leipzig

Wie wir aus sicherer Quelle mitteilen können, ist das für den Herbst angesagte Händel-Fest auf kommendes Frühjahr verschoben worden.

Marburg a. L.

Das Collegium musicum veranstaltete eine eindrucksvolle Brucknerfeier, zu der einige Tage vorher der Universitätsmusikdirektor Dr. Herm. Stephani einen Einführungsvortrag gehalten hatte.

München

Bei den diesjährigen Opernfestspielen wird Wilhelm Furtwängler „Figaros Hochzeit", die „Entführung aus dem Serail", den „Tristan" und „Die Meistersinger" dirigieren.

Wernigerode i. H.

Unter dem Protektorat des Fürsten Christian Ernst zu Stolberg-Wernigerode fand vom 18. bis 25. Juni 1924 in Wernigerode ein 7tägiges Brahmsfest statt, das eine Übersicht über die Vielseitigkeit des Schaffens dieses deutschen Meisters bot. Es fanden statt: 2 Sinfonie-Konzerte (ehem. Kgl. Orchester, Hannover), 1 Chorkonzert (Wernigeröder Singakademie), 1 Lieder- und Duette-Abend (Schmidt-Gerlach, Wiesendanger-Hannover), 1 Kammermusikabend (Leipziger Gewandhaus-Quartett), 1 Einführungsvortrag (Geheimrat Prof. Dr. Friedländer, Berlin) und ein Ständchen im Schloßhof (Hannoverscher Konzertchor). Die musikalische Leitung lag in den Händen Hans Stiebers, eines der führenden Dirigenten im Hannoverschen Musikleben.

Wien

Das Wiener Musik- und Theaterfest, das am 15. September mit einer festlichen Aufführung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" beginnt, wird eine Übersicht des österreichischen und reichsdeutschen musikdramatischen Schaffens bringen.

Bei dieser Gelegenheit wird in den Räumen des Historischen Museums der Stadt Wien von der Direktion der städtischen Sammlungen eine Ausstellung veranstaltet, die dem volkstümlichen Wiener Theater der letzten 150 Jahre und der ernsten Musik von Anton Bruckner bis zur Gegenwart gewidmet sein wird.

Anläßlich des 100. Geburtstages von Joh. Strauß ist nächstes Jahr eine Straußfeier mit Ausstellung geplant.

VON GESELLSCHAFTEN UND VEREINEN

In der Geburtsstadt Rob. Schumanns, dem Sitze der Schumann-Gesellschaft, hielt diese am 22. Juni ihre Jahrestagung ab. Nach Eröffnung derselben durch den 1. Vorsitzenden, Oberbürgermeister Holz, erstattete der Sekretär der Gesellschaft und Direktor des Schumannmuseums, Oberlehrer a. D. Kreisig, den Tätigkeitsbericht. Trotz so mancher Schwierigkeiten und Besorgnisse, die die Geldentwertung mit sich brachte, konnten doch einige Ankäufe für das Museum bewirkt, ferner einige Veröffentlichungen, Schumann betreffend, unterstützt werden. Auch wurden musikalische Versammlungen abgehalten, darunter eine Mendelssohn-Gade-Veranstaltung. Der Schriftverkehr war lebhaft, auch der Besuch des Museums. Die Mitgliederzahl hielt sich auf der Zahl über 300, doch sind hierbei eine große Reihe von lebenslänglichen Mitgliedern, deren einmalige Einzahlungen der Geldentwertung zum Opfer gefallen sind. Ihr Vermögen hat die Gesellschaft verloren, es muß nun aufgebaut werden. Hoffentlich bringt das neue Jahr erneuten Aufstieg! — Die Jahresbeiträge wurden festgesetzt auf 10 Rentenmark für persönliche und 20 Rentenmark für körperschaftliche Mitglieder; mit 100 Rentenmark kann die lebenslängliche Mitgliedschaft und mit 200 Rentenmark die Stiftereigenschaft erworben werden. — An die Versammlung schlossen sich anläßlich des 100. Geburtstages Karl Reineckes Darbietungen von einigen Werken dieses Freundes und Verehrers Schumanns durch Mitglieder der Gesellschaft unter Leitung Prof. Vollhardts, nachdem Oberlehrer Kreisig einleitend eine Würdigung des Gefeierten gegeben hatte. Vor der Versammlung hatte die Besichtigung der im Schumann-Museum veranstalteten Reinecke-Sonderausstellung stattgefunden, zu der auch die Familie Reinecke wertvolle Stücke zur Verfügung gestellt hatte. Die Ausstellung soll einige Wochen bleiben, besonders da sich aus Leipzig verschiedene Besucher angemeldet haben.

PREISAUSSCHREIBEN

Die Zeitschrift für die Gitarre schreibt ihren dritten Wettbewerb aus. Gegenstand des Preisausschreibens ist die Komposition eines Liedes zur Laute, für die drei Gedichte aus den „Miniaturen" von Johann

Pilz als Texte gegeben sind. Endtermin der Einsendung 31. Dezember dieses Jahres. 1. Preis: 250 000 Kr.; 2. Preis: 150 000 Kr.; 3. Preis: 100 000 Kr. Näheres im Juliheft der Zeitschrift für die Gitarre, Wien, V. Laurenzgasse 4, III/17.

Der Österreichische Musik- und Sangesbund in Wien schreibt einen Wettbewerb für Liedvertonung aus. Zur Bewerbung sind Liedvertonungen auf Grundlage deutscher Tondichtungen zugelassen, die bisher weder im Druck erschienen, noch sonst öffentlich aufgeführt wurden. Für diesen Wettbewerb werden 3 Millionen österreichische Konen gewidmet, die in folgende Preise zerlegt sind: je ein Preis von 1 000 000 Kr., 500 000 Kr., 300 000 Kr., 200 000 Kr., 150 000 Kr. und 100 000 Kr. sowie fünfzehn Anerkennungspreise von je 50 000 Kr. Zugleich übernimmt der genannte Bund die Verpflichtung, eine würdige Aufführung der mit Ehrenpreisen gekrönten Werke zu veranlassen. Der Einbringungstermin endigt am 1. November 1924.

MUSIK IM AUSLAND

Amsterdam

Vom 24.—27. Juli findet anläßlich des Eucharistischen Kongresses ein Musikfest unter der Leitung von Theo van der Bijl und unter Mitwirkung des Konzertgebouw-Orchesters, eines gemischten und eines Kinder-Chores und verschiedener Solisten statt. Der erste Abend wird ein Beethovenabend sein, am 25. kommt der „Messias" von Händel, am 26. „Passio" (Matthäus-Passion) von Bijl zur Aufführung und der 4. Abend wird die „Anacreon"-Ouvertüre von Cherubini, das Violinkonzert von Respighi und das Te Deum von Hector Berlioz bringen.

Basel

Jubiläum des Basler Gesangvereins.

Dem einen oder dem anderen Besucher des deutschen Tonkünstlerfestes, das im Jahre 1903 in Basel stattfand, ist wohl noch in Erinnerung, wie groß die Überraschung bei vielen deutschen Teilnehmern war, als der Basler Gesangverein die 16stimmige Hymne von Richard Strauß und den Schlußchor von Mahlers zweiter Sinfonie in schier vollendeter Weise zur Aufführung brachte. Den Schweizer Besuchern war das nichts Neues, denn sie wußten sehr wohl, daß Basel alter musikalischer Kulturboden ist. Der genannte große Oratorien-Verein hat nun am 13., 14. und 15. Juni die Feier seines hundertjährigen Bestehens begehen können, und die Art, wie er sie beging, ist bezeichnend für den gesunden Geist, der hier herrscht. Es gab nicht etwa ein retrospektives Konzert, im Gegenteil, im Mittelpunkte des Interesses stand eine Ur-Aufführung. Der Leiter des Chores, der seit dem erwähnten Tonkünstlerfest als Komponist auch in Deutschland rasch bekannt gewordene Hermann Suter hat für diesen Anlaß ein Chorwerk geschrieben, das der Verein zur Aufführung brachte. Es führt den sonderbaren Titel: „Le Laudi" und ist für Chor, Soli, Knabenstimmen, Orgel und Orchester auf einen italienischen Text geschrieben. Suter wurde zu diesem Werke begeistert durch den herrlichen „Sonnengesang" des heiligen Franz von Assisi. Es sind neun Hymnen auf Sonne, Mond, Sterne, Wind, Wasser, Feuer, Erde und Tod, die der ganz in Naturanbetung aufgehende Dichter lieb und traulich als Brüder und Schwestern anredet. Suters Komposition ist ein urgesundes, ganz aus dem Gesanglichen erwachsenes Werk eines gereiften Mannes, der über alles problematische Tasten längst hinaus ist. Daß er bei der Darstellung der Elemente etwas ins Tonmalen gerät, war kaum zu vermeiden, es bleibt bei ihm aber durchaus Begleiterscheinung. Die Hauptsache war ihm, die fröhlich-kindliche Frömmigkeit des sympathischsten aller Heiligen musikalisch zu fassen, und das ist ihm gelungen. Die Form ist ganz aus der Idee gestaltet, Suter scheut sich aber keineswegs, zu alten Formen zu greifen, wenn sie ihm geeignet erscheinen. So schreibt er den Wind-Hymnus als frei behandelte Fuge, den Feuer-Hymnus als Passacaglia.

Das Werk wurde vom Basler Gesangverein unter Leitung des Komponisten in italienischer Sprache ganz ausgezeichnet gesungen und in Eve Bruhn (Essen), Maria Philippi (Basel), Karl Erb (München) und Heinrich Rehkemper (Stuttgart) hatten die Basler ein Quartett, wie es idealer kaum gedacht werden kann. Das Werk wird sicher seinen Weg machen, denn auch seine Wirkung auf das Publikum ist außergewöhnlich stark.

Aus einem großen Chor- und Orchesterkonzert mit gemischtem Programm erwähne ich ein sehr schönes „Ave Maria" für gemischten Chor und Orgel, die letzte Komposition des am Weihnachtstage 1921 verstorbenen Hans Huber, die wundervolle Interpretation des Regerschen „An die Hoffnung" durch Maria Philippi und den a cappella-Chor „Friede auf Erden' von Arnold Schönberg, ein höchst problematisches Werk, das an die Ausführenden fast nicht erfüllbare Forderungen stellt. Auch hier zeigte der Basler Gesangverein eine erstaunliche Souveränität.

Für den eigentlichen Festakt konnte man keine geeignetere Komposition finden als Händels „Alexanderfest", das so frisch und unmittelbar wirkte, als sei es eigens für den Anlaß geschaffen. Gian Bundi, Bern

Die Basler Ortsgruppe der Neuen Schweizerischen Musik-Gesellschaft veröffentlicht das vorläufige Programm des vom 27.—29. September stattfindenden musikwissenschaftlichen Kongresses anläßlich ihres 25jährigen Bestehens. Sonnabend, 27. Sept. Vormittag: Jubiläumsakt und Eröffnungsversammlung im Rathaus, Vortrag von Prof. Karl Nef. Nachmittag: Musikwissenschaftl. Vorträge. Abend: Geistliches Konzert im Münster. Sonntag, 28. Sept. Vormittag: Generalversammlung der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft und

der Société Union musicologique, ferner Weltliches Kammermusik-Konzert. Nachmittag: Vorträge. Montag, 29. Sept. Vormittag: Vorträge.

Christiania

„Die Schöpfung und die Menschheit", ein dreiteiliges Oratorium für Chor, Soli und Orchester von Johannes Haarklou, dem 77jährigen Senior der skandinavischen Tondichter, der auch in Leipzig durch mehrere eigene Kompositionskonzerte bekannt geworden ist, wurde vom Cäcilienverein in einem zu Ehren des Komponisten gegebenen Festkonzerte mit großem Erfolge aufgeführt, wobei unter anderen offiziellen Persönlichkeiten auch der König von Norwegen anwesend war. Der greise Komponist wurde mit Beifall, Lorbeer, Orchesterfanfaren und in dem folgenden Festbankett mit vielen Ansprachen hoch geehrt. Dem Werke, das 1923 bei Gebrüder Reinecke in Leipzig in norwegischer Sprache mit deutscher Übersetzung von E. von Enzberg erschienen und dem Cäcilienverein gewidmet ist, liegt eine der bedeutendsten neueren nordischen Dichtungen von Henrik Wergeland zugrunde. -n-

Kronstadt

Der Kronstädter Männergesangverein brachte am Karfreitag, 18. April, die Matthäuspassion von J. S. Bach unter der Leitung von Musikdirektor Viktor Bickerich zur Aufführung. Es war die erste Aufführung des Werkes in Großrumänien.

Lemberg

„Panie Kochanku". Komische Oper in 3 Akten von Mieczyslaw Soltys. Uraufführung in Lemberg am 3. Mai 1924.

Nach längerer Pause gelangte wieder einmal am Lemberger Stadttheater ein Werk eines polnischen und zugleich Lemberger Komponisten zur Uraufführung, und zwar fiel die Wahl diesmal auf die komische Oper „Panie Kochanku" des hiesigen Konservatoriumsdirektors Mieczyslaw Soltys (geboren 1853), der eben jetzt sein 35jähriges Künstlerjubiläum feierte. Dieses Ereignis gab den zahlreichen Schülern, Freunden und Verehrern des Meisters Gelegenheit, ihm eine schöne und aufrichtige Huldigung darzubringen, die in einem Festakte, der im Theater während der dritten Wiederholung seiner neuen Oper stattfand, gipfelte.

„Panie Kochanku" ist der Spitzname des Fürsten Karl Radziwill, der gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts auf seinem Stammsitz zu Nieswiez residierte und der wegen seiner zahlreichen Aventüren und seines unverwüstlichen Humors eine Berühmtheit sondergleichen erlangt hat. Dieser Fürst ist der Held eines Romans von J. I. Kraszewski, den der hiesige Prof. Henryk Kopia als Grundlage zu seinem Opernlibretto benutzte. Eine Liebesgeschichte, bei der der etwas ältliche Magnat den Kürzeren ziehen mußte, bildet den Inhalt des Buches, welches viele interessante und amüsante Szenen enthält.

Die Musik schrieb Soltys vor zirka zwanzig Jahren, er sah jedoch später ein, daß sein Werk nicht reif sei, vernichtete die Partitur und begann seine Arbeit von neuem. Diese „zweite Auflage" zeigt uns den Komponisten im besten Lichte. Seine gediegenen Kenntnisse finden hier die allerbeste Verwendung, seine kontrapunktischen Fähigkeiten, die Kunst zu instrumentieren und harmonisieren, treten voll zutage. Die größte Stärke Soltys' beruht in den Chor- und Ensemblesätzen und im meisterhaft gesteigerten Aufbau der Finale, die einen mächtigen Eindruck machen. Aber auch seine Melodienfülle und die Frische der Erfindung sind sehr beachtenswert und die Solopartien sind reich bedacht.

Die Oper wurde pietätvoll und mit großem künstlerischem Können aufgeführt. Der begabte und äußerst zuverlässige Kapellmeister Herr Josef Lehrer hat das Werk sehr gut einstudiert, die Chöre und das Orchester waren einwandfrei, die Solisten vollkommen am Platze. Alfred Plohn

London

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Große Oper hat wieder einmal den Beweis erbracht, daß sie eins der gewaltigsten Bindeglieder zwischen entfremdet gewesenen Nationen sein kann. Vielleicht nichts anderes hätte eine so rasche Annäherung herbeizuführen vermocht, hätte die Herzen zweier Nationen füreinander so bald lebhafter schlagen gemacht als die Vermittlung durch die große Deutsche Oper, gepaart mit Wagners ewigschönen Meisterwerken.

Wir kommen kaum aus dem Enthusiasmus, aus dem Zauber ganz einziger Aufführungen heraus. Covent Garden scheint sich selbst überboten zu haben. Ich erinnere mich keiner der früheren unzähligen Ring-Aufführungen, die sich auch nur annähernd mit den gegenwärtigen vergleichen ließen. Und dann wieder hat ein kleines Ereignis dazu beigetragen, dieses kurze Gastspiel unvergeßlich zu machen. Ein vordem in London ganz Unbekannter ist sozusagen über Nacht berühmt geworden. Die ganze große gefürchtete Londoner Kritik hat wie ein Mann ein neues Dirigentengenie als Unikum hingestellt. Unsere bekanntesten Kritiker wetteiferten förmlich in den großen Tagesblättern mit ihrem Lobgesang. Es war ein Unisono, wie ich es vordem niemals hörte. Ein förmlicher Kampf um die Palme, wessen Lobspruch der höchste genannt werden kann. Und in der Tat, Bruno Walter hat reichlich das Epitat: Wunderbar, den Begeisterungsausruf: Großartig, verdient. Wie er es nach ein paar Proben zustande brachte, seinen gewaltigen Orchesterapparat sich ihm anschmiegen zu machen, wie er mit treffsicherer Hand die kaum zu beschreibende Ausgeglichenheit feinster Phrasierung bewerkstelligte, das mußte man hören und genießen, um es wirklich für möglich zu halten. Man hat in London vordem nicht die geringste Ahnung gehabt, wie herrlich ein Opernorchester zu spielen imstande ist. Alle dynamischen Feinheiten, deren sich ein Körper mit den besten Spielern erfreuen sollte, fehlten bisher immer. — Mir fielen beim Anhören drei der gewaltigsten

Operndirigenten ein, deren Dirigentenkunst ich jemals genoß: Otto Dessoff, Johann Herbeck und Hermann Levi. Bruno Walter ist der vierte.

Der Ring vermittelte uns die Bekanntschaft der Sängerinnen Frida Leider, Maria Olczewska und Gota Ljungberg. Letztere aus Stockholm, die uns lange in angenehmster Erinnerung bleiben werden. Diesen schließen wir Gertrud Kappel an, die eine ideale Isolde schuf, stimmlich und darstellerisch. Gota Ljungberg personifizierte eine Salome, deren Bizarrerie, gepaart mit allen erdenklichen Verführungskünsten, dem extraordinären Part seinen gehörigen Stempel aufdrückte. Es war alles in den denkbar grellsten Farben gemalt. Walter Kirchhoffs Herodes war eine Meisterleistung, und seine königliche Ehehälfte, Maria Olczewska, teilte sich mit ihm in die Ehren des Abends. Kirchhoff sang nachher noch den dritten Akt aus Siegfried mit Florence Austral als Brünnhilde, deren robustes Organ fast Aufsehen erregte. Der unstreitig großartigste Abend des Ringes war die Götterdämmerung. Hier hatte Frieda Leider reichlich Gelegenheit, Stimme und Spiel glänzen zu lassen. Ihr zunächst stand Paul Benders Hagen, dessen Riesenstimme und darstellerisches Talent den Höhepunkt des Abends bildeten. Fritz Soot als Siegfried war prächtig disponiert und stattete seinen Part mit echt künstlerischem Können aus. Die Gutrune der Ljungberg und die Waltraute von Maria Olczewska werden gleichfalls lange in Erinnerung bleiben. Man hat vordem noch nicht eine derartig vollendete Aufführung des letzten Ringteiles in Covent Garden gehört.

Noch ein Wort der Anerkennung für unsern zweiten Orchesterdirektor Karl Alwin. Alwin hat alle Attribute eines bedeutenden Orchesterleiters, allein seine Auffassung und Phrasierungskunst sind in mehrfacher Weise ganz verschieden von denen Bruno Walters. Nichtsdestoweniger war es hochinteressant, ein gleiches Werk Wagners von zwei oft so divergierenden Dirigenten zu hören. Jeder der beiden hat seine Eigenart, und beide sind Meisterdirigenten. Doch der Gefeiertere blieb Bruno Walter.

Neuyork

Musikalische — und unmusikalische — Nachgedanken.

Die Sturmflut ist zurückgetreten. Die Urmusik des erwachenden Frühlings hat die Musik des Konzertsaales und Opernhauses verstummen lassen. Wo vor kurzem die musikalische Kompaßnadel von Bachschen Harmonien bis zu Stravinskyschen Disharmonien kreiste, da erklingen die Hammerschläge der Dekorateure; wo Dirigenten den Taktstock schwangen, da schwingen Maler ihre Farbenpinsel. Die langen Monate musikalischer Dürre sind hereingebrochen; die meisten namhaften Künstler eilen auf den ersten verfügbaren Ozeandampfer, das Auge sehnsüchtig auf Sandy Hook gerichtet. Mit diesem Sandy Hook hat es nämlich seine eigene Bedeutung. Von alters her ist diese ins Meer ragende sandige Landzunge die Lotsenstation für den Hafen gewesen. Vor einigen Jahren aber hat dieses Sandy Hook für durstige Seelen — und Musiker leiden ja meistens an Durst — die Sonderbedeutung gewonnen, daß von dort ab Korken knallen dürfen, braune Getränke mit hohem Schaum „kühlende Labung" geben, „des seimigen Methes süßer Trank" nicht verschmäht zu werden braucht: der lange Arm des amerikanischen Gesetzes reicht nur bis Sandy Hook. Die Beneidenswerten! „Gemeine Atzung muß uns nähren."

So seien denn einige Gedanken einem kurzen Rückblick über eine Saison gewidmet, die an Reichhaltigkeit alle früheren weit übertraf. Zunächst die Oper.

Unsere Oper blickt auf 39 Jahre ihres Bestehens zurück, die letzten 16 Jahre unter der Leitung des Direktors Gatti-Casazza. Zwischen Thais als Eröffnungsvorstellung und Troubadour als Schlußvorstellung lag eine erstaunliche Vielseitigkeit. 43 Opern erfuhren 175 Aufführungen nur in Neuyork, innerhalb von 24 Wochen. Von diesen wurden 10 auf deutsch, 25 auf italienisch und 8 auf französisch gesungen. Der deutsche Spielplan umfaßte: Rosenkavalier, Mona Lisa, Tannhäuser, Lohengrin, Walküre, Siegfried, Tristan, Meistersinger, Parsifal und Freischütz. Mona Lisa erfuhr nur eine Aufführung; es kamen Meinungsverschiedenheiten zwischen der Direktion und Barbara Kemp und ihrem Gatten Max Schillings auf, die zur Aufhebung des Engagements führten. Trotz einer gewissen vorteilhaften Bühnenwirkung der Oper ließ sich der vorjährige Eindruck nicht verwischen, daß die Musik dem dramatischen Inhalt des Werkes nicht gerecht wird. — In einer Tannhäuser-Aufführung machte Friedrich Schorr — da wir Pschorr leider nicht mehr genießen dürfen, freut es uns, wenigstens Schorr genießen zu können! — sein Metropolitan-Debut als Wolfram, und erfüllte in reichlichem Maße alle die Erwartungen, die wir nach unserer Bekanntschaft mit ihm aus der leider in die Brüche gegangenen deutschen Oper des vorigen Jahres, in der der Künstler eine der Haupterscheinungen war, an ihn geknüpft hatten. — Siegfried wurde zum ersten Male seit dem Kriege aufgeführt. In einem vorzüglich abgerundeten Ensemble boten unsere größten Sänger glänzende Einzelleistungen: Taucher als Siegfried, Meader als Mime, Whitehill als Wanderer, Schützendorf als Alberich, Margarete Matzenauer als Erda und Florence Easton als Brünnhilde, unter der ebenso künstlerischen wie gewissenhaften Leitung von Artur Bodanzky. Die neuen Szenenbilder sind sehr wirkungsvoll, besonders die Verwandlung im letzten Akt, die bekanntlich ungeheure technische Schwierigkeiten bietet, wenn die Illusion erhalten bleiben soll. — Tristan erfuhr nur zwei Aufführungen, in denen besonders wieder Schorr als Kurwenal glänzte. — Wirklich herrlich waren die Aufführungen des Freischütz, der hier seit einem Menschenalter nicht gespielt worden ist. Herr Bodanzky hatte Rezitativmusik für die sonst gesprochenen Worte geschrieben, die sich in kunstvoller Form in

den Rahmen des Ganzen fügte. Die Lebensfrische, die aus diesem alt-jungen Werke sprüht, ist gegenüber der Gehaltlosigkeit so vieler moderner Komponisten äußerst erfrischend.

Gegenüber zwei neuen italienischen Opern, La Habanera von Laparra und I Compagnacci von Ricitelli, wie ist da unendlich viel wertvoller doch ein Werk wie Coq d'Or. Der legendäre, oft ins Groteske streifende Inhalt wird von einer Musik getragen, in der jeder Takt ein Kunstwerk ist, einer Musik, die in den prangenden Farben des Orients malt.

Wagner stand dieses Jahr wieder obenan: 7 seiner Werke erfuhren 29 Aufführungen; Puccini, obgleich nur durch Bohême, Tosca und Butterfly vertreten — die anscheinend unverwüstlich bleiben — war an zweiter Stelle mit 22 Aufführungen, dann Verdi mit 21 Aufführungen von 5 Werken.

Die Direktion hat bereits einige Einzelheiten für die neue Saison bekanntgegeben. Neu aufgenommen werden: Jenufa von Leo Janacek, auf deutsch; Giovanni Gallurese von Montemezzi, auf italienisch. Endlich werden auch Rheingold und Götterdämmerung wieder gegeben werden, dann Petruschka, Pelleas und Melisande, Hoffmanns Erzählungen usw. Ein neuer Dirigent ist engagiert worden, Tullio Serafin von der Scala, und folgende Sänger: Nanny Larsen-Todsen von Stockholm, Maria Müller von München, und einige andere.

Im Konzertleben bedeutete S i e g f r i e d W a g n e r s Besuch natürlich ein Ereignis. Die ausgesprochene Absicht des Besuches, seines ersten hier, nämlich Mittel für die Bayreuther Festspiele zu sammeln, gab Veranlassung zu Gedanken darüber, wie auch sein Vater ähnliche Reisen unternehmen mußte. Zu jener Zeit handelte es sich wenigstens um etwas „Neues"; es war die realistische Seite des Kampfes, der für ein ungeheures Kunstwerk gekämpft werden mußte, um dieses überhaupt lebensfähig zu machen. Aber, ist es nicht traurig, daß eine solche Reise zu unserer Zeit nötig wurde, wo in jeder gebildeten Familie, wenn sie überhaupt gute Hausmusik betreibt, Wagners Werke gespielt werden, wo Tausende den Aufführungen seiner Werke regelmäßig beiwohnen, wo mehr als ein halbes Jahrhundert seine Kunst die lauterste aller Religionen gepredigt hat? Sollte nicht gerade das amerikanische kunstliebende Publikum, das am wenigsten von den ökonomischen Folgen des Krieges betroffen worden ist, das Haupt in Scham beugen, daß der Sohn herüber kommen muß, um wie ein commis voyageur seine Waren zu verkaufen, damit die heiligste Stätte der dramatisch-musikalischen Kunst vor Verfall gerettet werden kann? Siegfrieds Besuch hat uns aufrichtige Freude bereitet; der Zweck seines Besuches hat uns beschämt.

Sein erstes Konzert in Neuyork fand im Opernhaus statt. Langer und herzlicher Applaus begrüßte ihn bei seinem ersten Erscheinen. Neu waren in seinem Programm die Vorspiele zu „An allem ist Hütchen schuld" und „Sonnenflammen"; sie legen beredtes Zeugnis davon ab, daß in der Komposition der Sohn seinen Vater nicht imitiert. Seine Fähigkeiten als Dirigent ließen sich besser an den anderen bekannten Werken erkennen: Rienzi- und Meistersinger-Vorspiel, Wotans Abschied (von Clarence Whitehill gesungen) und Liszts Präludien. Seine Art zu dirigieren ist schlicht, einfach, jeder Sucht nach äußerlicher Gefälligkeit bar, dabei bestimmt, elastisch in den Tempi. Er vertritt natürlich die Bayreuther Schule, wie sie von den Großen der Zeit seines Vaters überliefert worden ist. Im Vergleich zu dem, was wir hier gewohnt sind, fiel es besonders auf, daß Herr Wagner alles erheblich langsamer nahm. Dies trat besonders im Meistersinger-Vorspiel hervor; die letzten Takte vor dem ff-Eintritt des Meistersingerthemas am Schluß werden meistens stark retardiert, das Thema selbst wird dann breiter genommen als zuvor. Dies tat Herr Wagner nicht, sondern behielt das schon bestehende langsamere Tempo unverändert bei. Ferner bemerkten wir, daß er im Mittelsatz, nachdem die Holzbläser das Meistersingerthema in der Verkleinerung gespielt haben, die Celli in dem folgenden Stakkato-Teil das sfz. auf c (später ges; zweiter und vierter Takt auf Seite 22 der großen Partitur) viel stärker markieren ließ, als wir es je gehört hatten. Und so gab es mancherlei kleine Abweichungen vom Gewohnten. Das Haus war nicht gerade voll besetzt, repräsentierte aber offenbar eine musikalische Elite. Herr Wagner teilte uns vor seiner Rückreise mit, daß sein Aufenthalt in Amerika sehr erfolgreich gewesen wäre; seine liebenswürdige Gattin begleitete ihn.

Unsere übrigen Orchester haben sich nun auch alle verabschiedet. S t o k o w s k i und seine Getreuen aus Philadelphia gaben eine herrliche Aufführung der Neunten, unterstützt von dem Mendelssohn-Chor aus Toronto. Stokowski hat seine vielseitige künstlerische Größe genügend bewiesen; aber unter ihm wurde dieses Riesenwerk wirklich zu einer Offenbarung des Himmels.

Bruno W a l t e r dirigierte mehrere Konzerte des Neuyorker Sinfonie-Orchesters und glänzte besonders in einer Aufführung der 2. Sinfonie von Brahms und der ersten von Mahler. Bei ihm ist alles wahres Können, kein äußerliches Blenden. Für die Aufführung der Mahlerschen Sinfonie sind wir ihm besonders dankbar; denn Mahler stößt hier leider immer noch auf bedauerlichen Unverstand, und wenn große Dirigenten wie Walter und Mengelberg sich in den Dienst der Kunst Mahlers stellen, so erfüllen sie damit eine wichtige Mission.

M e n g e l b e r g und die Philharmoniker gaben eine sehr abgerundete Aufführung der Sinfonia Domestica, die leider auch nur selten gehört wird. Mengelberg darf ohne Zweifel als eine erste Autorität für Strauß gelten; doch wo wäre er nicht Autorität? Seine 1. Brahms-Sinfonie erschien wie der Gipfel des Vollkommenen, und wenn man sich bei seiner Aufführung der Pathétique an einen Vergleich klammern wollte, so müßte man schon an Arthur Nikisch zurückdenken. Auch Mengelberg gab wieder die Neunte, in einer von Idealismus durchleuchteten Auffassung.

Das State Symphony Orchester unter Josef

Stransky bot zwei interessante Konzerte, einen Wagner-Abend, an dem Siegfried Wagner als Ehrengast gefeiert wurde und selber das Siegfried-Idyll dirigierte. In dem anderen erschien Maria Jeritza zum ersten Male als Konzertsängerin in einer Gruppe Lieder. Sie wurde mit einer Begeisterung gefeiert, die ans Fanatische grenzte; Blumenstücke, über das ganze Podium verteilt, verdeckten sie wie Freia im Rheingold. Das Orchester spielte die fünfte von Tschaikowsky, und Tod und Verklärung, die trotz vielfachen Hörens immer großen Eindruck machen.

Und nun sind Ferien; selbst ein armer Musikreferent darf sich in seine bescheidene Häuslichkeit zurückziehen und sich in Muße Betrachtungen über das Erlebte, seine Genüsse und seine Enttäuschungen hingeben. Vielleicht finden wir nun auch die Antwort auf die Frage, die sich während der musikalischen Hochsaison häufig aufdrängt: warum haben wir uns in unseren jungen Jahren mit beziffertem Baß und dem strengen vierstimmigen Satz gequält, warum „verbotene" Quinten wirklich als verboten betrachtet, wenn die ultramodernen Komponisten sie gerade des Verbotes wegen benutzen? Wozu haben wir Harmonie gelernt (oder wenigstens versucht zu lernen), wenn heutzutage verminderte Septimen-Akkorde kaltlächelnd etwa in Nonen-Akkorde mit übermäßiger Quinte „aufgelöst" werden? Würden wir nicht manche Werke besser, oder überhaupt erst, verstanden haben, wenn wir statt dessen Disharmonie in Vierteltönen gelernt hätten?

Und nun sei dem geneigten Leser auch eine Frage gestellt: Warum dauert der dritte Akt des Tristan so lange? Weil er „göttlich ewig" seine Uhr (!) vergißt. Au, au! Wir hoffen auf „Frohes Wiedersehen' im Herbst.

Hans W. Astheimer

Paris

Die anläßlich der 8. Olympiade veranstalteten Musikaufführungen fast aller Länder — es fehlten nur die Italiener, Schweizer und Belgier — gestalteten sich zu wahren Triumphen. Deutsche Musik brachten die Wiener Staatsoper unter Schalk mit den Opernaufführungen von Mozart, ferner die Amerikaner unter Damrosch mit Beethoven-Sinfonien; die neunte Sinfonie von Beethoven und die Matthäuspassion führten die Holländer unter Mengelberg und schließlich die Missa solemnis von Beethoven und die Schöpfung von Haydn die Wiener Singakademie unter Klenau auf.

Die amerikanischen Jazzmusiker sollen aus Paris ausgewiesen werden. In Amerika werden Gegenmaßregeln geplant.

Schaffhausen

Das Schweizerische Tonkünstler-Fest.

Wie der deutsche, so veranstaltet auch der Schweizerische Tonkünstlerverein jedes Jahr ein Fest, an dem die neuesten Erzeugnisse des musikalischen Schaffens der Schweizerischen Künstler die Probe zu bestehen haben. Die Gestaltung der Programme stößt bei uns naturgemäß auf erheblich größere Schwierigkeiten als in Deutschland, wo die Zahl der komponierenden Menschheit ja unendlich viel größer, das Angebot daher viel mannigfacher ist. Für Schaffhausen hatte man ein „kleines" Festprogramm, d. h. es fanden nur zwei Konzerte statt, eines für Kammermusik, eines für Chor- und Orchesterkompositionen. Überraschungen hat es nicht gegeben und die Hörer haben vergeblich nach neuen Sternen ersten Ranges gesucht. Keiner von allen glänzte so, daß man ihn in diese Klasse hätte einreihen mögen.

Zum ersten Male erschien an einem Tonkünstlerfest der erst 24jährige Robert Blum aus Zürich und er brachte gerade eine Sinfonie für Orchester und eine Baritonstimme mit. Unerfreulich daran ist der das Ganze belastende, oft allzu dick aufgetragene Weltschmerz, den man ja bei Jünglingen mitunter findet, erfreulich eine gesunde melodische Begabung. Blums Themen, die man oft wirklich Melodien nennen kann, sind auffallend scharf umrissen. Eine seltene Gabe, die Hoffnungen aufsteigen läßt. Wenn der junge Mann erst mehr erlebt hat, wird er seinen eigenen Weltschmerz wohl auch nicht mehr so ernst nehmen und dann kann man von ihm Gutes erwarten. Neben diesem Werk fiel ein „Kyrie" des 28jährigen Solothurners Richard Flury angenehm auf durch das sichere Können und die ehrliche Gesinnung. Seit Schoecks „Elegie" scheint das „Kammerochester" bei uns Schule zu machen. Es standen zwei Kompositionen auf dem Programm, bei denen es Verwendung findet, eine gelungene und eine mißlungene. Paul Müller (Zürich) hat acht Stücke für Kammerorchester beigesteuert, die er unter dem Titel „Marienleben" zusammenfaßt. Es klingt wohl noch nicht alles so, wie er's meint, aber an vielen Stellen erfreut doch die starke innere Empfindung. Walter Lang (Zürich), von dem wir schon manch erfreuliches Werk gehört haben, hat ein gänzlich traumhaftes Gedicht von Siegfried Lang musikalisch zu fassen gesucht, und zwar in einer ausgedehnten Komposition für Bariton und Kammerorchester. Leider findet er weder eine natürlich geschwungene melodische Linie, noch gelingt es ihm, aus dem Orchester Traumstimmung zu heben. Auch dem ausgezeichneten Berner Bariton Felix Löffel (dem „Ur-Interpreten" der Schoeckschen Elegie) gelang es nicht, den Mißerfolg zu parieren.

Zum Feinsten, was wir hier hörten, rechne ich das Streichquartett von Walther Geiser (Basel), ein leicht beschwingtes Stück in bestem Kammermusikstil. Geiser, der schon mit einer reizenden Lustspielouvertüre in den Schweizerischen Konzertsälen eingeführt ist, ist einer von den Glücklichen, denen immerfort die nettesten Dinge einfallen. Das würde noch nicht genügen; Geiser hat auch viel gelernt und so weiß er diese Dinge an den rechten Ort zu stellen. Rudolf Mosers (Basel) Violinkonzert in E-Moll ist feine Ästhetenmusik ohne rechte Schlagkraft, und Paul Miche (Genf) hat mit seiner Violinsonate niemand zu erwärmen gewußt. Auch Kelterborns (Burgdorf „Mirabile Mysterium" für Chorbaß und Orchester ging trotz starken äußeren Effekten eindruckslos vor-

über. Einen wirksamen Schluß fanden die Konzerte, die von Oskar Disler (Schaffhausen) ausgezeichnet geleitet wurden, in einer gut gearbeiteten und ausgezeichnet klingenden Kantate „Es ist ein Reis entsprungen“ von Bernhard Henking (Baden).

Gian Bundi, Bern

PERSÖNLICHES

Am 4. Juli feierte der weithin bekannte Komponist **Heinrich Zöllner** in Freiburg im Breisgau, wohin er sich nach einem reichbewegten Leben zu stiller Arbeit zurückgezogen, seinen 70. Geburtstag nicht nur in voller Rüstigkeit, sondern in geradezu jugendlicher Frische. Zöllner ist vor allem als Komponist zahlreicher kleiner und größerer Opern bekannt geworden, seine „Versunkene Glocke“ war vor 26 Jahren eines der meist aufgeführten Werke. Auch von seinen mannigfachen Chorwerken haben verschiedene stärkere Lebenskraft bewiesen, das eine oder andere taucht immer wieder in Aufführungen auf. Weniger durchgreifend war der Instrumentalkomponist Zöllner; im ganzen liegen aber nicht weniger als vier Sinfonien vor, die zu ihrer Zeit von ersten Dirigenten aus der Taufe gehoben wurden. Zöllner ist ein starkes, unmittelbares, melodisches Talent, er besitzt ferner eine ungebrochene Phantasie, die weite Kreise zu packen vermag, und wenn es an der letzten, entscheidenden Tiefe fehlt, so weiß dies wohl niemand besser als der Komponist selbst, der öfters in seinem Leben auch als Berufskritiker tätig — auch heute noch in Freiburg und auch an unserer Zeitschrift —, seinem eigenen Schaffen erkennend gegenüberstehen dürfte. Dem bedeutenden Künstler und unserem verehrten Mitarbeiter entbietet denn auch die Zeitschrift ihre herzlichsten Glückwünsche.

Wir geben noch bekannt, daß die Freiburger Theaterleitung anläßlich von Zöllners Geburtstag ein Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters mit ausschließlich Zöllnerschen Werken unter Leitung des Komponisten und der Mitwirkung verschiedener Chorvereine veranstaltet.

Franz Schalk, Direktor der Wiener Staatsoper, erhielt anläßlich des Gastspiels der Wiener in Paris das Offizierskreuz der französischen Ehrenlegion. Einer Reihe anderer Mitglieder der Staatsoper wurden hohe französische Auszeichnungen verliehen. — Und die Wiener? Sie kennen keinen Stolz.....

Geh. Intendanzrat Emil Ledner, der Impresario und spätere Biograph Carusos, starb in Wien.

Hertha Reinecke, die Tochter des Leipziger Gesanglehrers und Musikschriftstellers, wurde als 1. Koloratursängerin an das Landestheater Weimar verpflichtet.

Maria Lorentz-Höllischer ist dem Deutschen Opernhause für die nächste Spielzeit als hochdramatische Sängerin verpflichtet worden.

Dr. Julius Kopsch, Landesmusikdirektor in Oldenburg, scheidet nach vierjähriger überaus erfolgreicher Tätigkeit aus seinem Amte.

Theodor Streicher, der vor ungefähr 20 Jahren von Rich. Batka entdeckte erfolgreiche Liederkomponist, feierte am 7. Juni seinen 50. Geburtstag.

Anfang Juni 1924 starb Professor Friedrich Spitta, der jüngere Bruder des berühmten Bach-Biographen, im Alter von 72 Jahren in Göttingen, wohin er nach dem Kriege von Straßburg übergesiedelt war.

Friedrich Spitta hat sich auch auf dem Gebiete der Musik bedeutende Verdienste erworben, nicht zum wenigsten durch sein Eintreten für die Kunst Heinrich Schützes, über den er verschiedene Arbeiten verfaßt hat und auf den er in der von ihm mit Smend herausgegebenen „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ immer und immer wieder hinwies. Aber auch sonst sind seine Verdienste um die evangelische Kirchenmusik sehr zahlreich; nicht darf dabei vergessen werden, daß er eine ganze Anzahl Texte für kirchliche Kompositionen verfaßt hat, worunter die von Herzogenberg komponierten am bekanntesten geworden sind.

Generalmusikdirektor Otto Klemperer wird nicht nach Berlin gehen, sondern einer Berufung des Intendanten Dr. Karl Hagemann nach Wiesbaden Folge leisten.

Wolfram Humperdinck, der Sohn von Engelbert Humperdinck und bisher Spielleiter an der Weimarschen Staatsoper, wurde als Oberspielleiter an die Oldenburger Staatsoper berufen.

Viktor Herbert, der amerikanische Komponist zahlreicher Orchesterwerke, einiger Opern und einer Reihe Operetten, Kapellmeister in New York, in Dublin geboren und am Stuttgarter Konservatorium ausgebildet, starb in New York auf der Straße infolge eines Herzschlages.

Gustav Großmann, bisher in Erfurt, geht als erster Kapellmeister an die Oper in Stettin.

Julius Schreck, der älteste Obermusikmeister im deutschen Heere, starb 73 Jahre alt in Neuburg.

Karl Schadewitz, Kapellmeister und Komponist, wurde zum Chormeister des Würzburger Sängervereins gewählt.

Der Komponist Gerhard von Keußler feierte am 23. Juni seinen 50. Geburtstag.

Julius Röntgen, ein Sohn des ehemaligen Leipziger Konzertmeisters und Lehrers am Konservatorium Engelbert Röntgen, scheidet als Direktor des Amsterdamer Konservatoriums aus. Sein Nachfolger ist Sem Dresden, Musikkritiker des „Telegraaf“. Röntgen wird im nächsten Jahre 70 Jahre alt.

Dr. Reinhard Oppel hat sich an der Universität Kiel auf Grund der Schrift „Beiträge zur Melodielehre“ habilitiert.

Walther Beck wurde als Generalmusikdirektor nach Magdeburg verpflichtet. Beck ist geborener Magdeburger.

Bruno Ahner, Konzertmeister am Staatstheater-Orchester in München, konnte am 17. Juni sein vierzigjähriges Konzertmeisterjubiläum feiern.

Richard Strauß wurde anläßlich seines sechzigjährigen Geburtstages zum Ehrenbürger der Städte Wien, Salzburg, München und der Münchener Universität ernannt, und

erhielt den preußischen Orden Pour le mérite für Kunst und Wissenschaft verliehen. Die Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen ließ ihm durch ihren Protektor, den Fürsten zu Fürstenberg, eine Urkunde überreichen, in der er zum Ehrenpräsidenten der Gesellschaft ernannt wird.

Dr. Wolf Seligmann, bisher Solorepetitor an der Dresdener Staatsoper, wurde für die nächste Spielzeit als Oberspielleiter der Oper und Kapellmeister an das Stadttheater in Görlitz verpflichtet.

Franz Jung, Solorepetitor an der Dresdner Staatsoper, wurde nach erfolgreichem Probedirigieren des „Fliegenden Holländers" als erster Kapellmeister am Stadttheater Erfurt verpflichtet.

Der Baritonist Robert Settekorn, ein ehemaliges Mitglied der Braunschweiger Hofoper, ist 72 Jahre alt in Braunschweig gestorben.

Oskar Braun vom Stadttheater in Halle ist als Kapellmeister und Nachfolger Alfred Szendreys an das Stadttheater in Leipzig verpflichtet worden.

Dr. Fritz Berend vom Stadttheater in Kaiserslautern ging als erster Kapellmeister an das Stadttheater in Hagen i. W.

Hofrat Professor Hans Winderstein, Leiter des staatlichen Kurorchesters in Bad Nauheim, der sich vor dem Kriege durch die von ihm geleiteten Philharmonischen und Volkssinfonie-Konzerte mit dem Winderstein-Orchester, mit dem er auch erfolgreiche Konzertreisen unternahm, zahlreiche Verdienste um das Leipziger Musikleben erworben hat, ist von der hessischen Staatsregierung zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Heinrich Blättermann, städtischer Musikdirektor in Krefeld, um dessen Musikleben er sich große Verdienste erworben hat, verstarb im Alter von 72 Jahren.

Théodore Dubois, Direktor des Pariser Konservatoriums und hochgeschätzter französischer Komponist vor allem von Chor- und Orchesterwerken, ist im Alter von 87 Jahren in Paris gestorben.

Der ausgezeichnete Baritonist, Kammersänger Alfred Kase-Leipzig, der jetzt seinen Wohnsitz in Baden-Baden hat, hat seine Tätigkeit als Opern- und Konzertsänger wieder aufgenommen.

Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe ist zum Honorarprofessor an der Technischen Hochschule in Aachen ernannt worden.

Paul Jaschke, Seminarmusiklehrer in Beuthen O./S., ist wegen seiner Verdienste um das oberschlesische Musikleben zum städtischen Musikdirektor in Beuthen ernannt worden. Der von ihm in uneigennütziger Weise geleitete „Singverein" brachte in den letzten vier Jahren Aufführungen von: Beethoven: Missa solemnis, IX. Sinfonie, Bach: Matthäus- und Johannespassion, Magnifikat, Schubert: As-Dur-Messe, Bruckner: Te Deum, Schumann: Faust u. a.

Wilhelm Kempff, der bekannte Orgel- und Klaviervirtuos sowie Komponist zahlreicher Werke, wurde als Lehrer für Klavierspiel und als Direktor an das Konservatorium in Stuttgart an Stelle des nach Leipzig gehenden Prof. Pauer berufen.

Werner Ladwig, Kapellmeister am Stadttheater Duisburg-Bochum, wurde als erster Kapellmeister des Oldenburger Landestheaters verpflichtet.

Generalmusikdirektor Bruno Walter ist von der Konzertdirektion Robert Sachs für jährlich 10 Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester in Berlin gewonnen worden.

Professor Otto Dorn in Wiesbaden wurde vom „Wiesbadener Männergesangverein" zum Ehrenmitglied ernannt; in einem Festkonzert — im Städtischen Kurhaus und unter Mitwirkung des Städtischen Kur-Orchesters — huldigte man ihm durch Aufführung einiger seiner Kompositionen: Vorspiel zur Oper „Närodal", Männerchor „Meeresstille und glückliche Fahrt", und eine größere Anzahl Lieder, gesungen von der Altistin Lilly Haas. Es galt ein 50jähriges Künstlerjubiläum, da Otto Dorn bereits 1874 durch den Kompositionspreis der „Meyerbeer-Stiftung" ausgezeichnet wurde, und es galt zugleich sein 40jähriges Wirken in Wiesbaden — davon allein 30 Jahre als Musikkritiker des hier meistgelesenen „Wiesbadener Tagblatt". An den mannigfachen Ehrungen für den Jubilar nahmen die weitesten Kreise der Stadt lebhaften Anteil.

Der Straube-Schüler Friedrich Brinkmann, der mehrere Jahre als Vertreter Günther Ramins an der Thomaskirche zu Leipzig wirkte und sich als Orgelspieler vorteilhaft bekannt machte, wurde als Kantor und Oberorganist nach Gottesberg in Schlesien berufen.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Die Dresdner Philharmonie hat sich am 12. Juni als Genossenschaft mit beschränkter Haftung konstituiert. Geschäftsführer ist Herr Georg Lichtenberger, Dresden-N., Alaunstr. 16, welcher alle Anfragen erledigt und Auskünfte erteilt. Orchester-Engagements nimmt an die Konzertdirektion F. Ries, Dresden-A., Seestr. 21.

Hermann Zilchers im Jahre 1923 vollendetes Orchesterwerk „An mein deutsches Land" wurde im Januar dieses Jahres im Zirkus Busch in Berlin unter der Leitung des Armeemusikinspizienten Prof. Th. Grawert durch eine größere Zahl von Reichswehrkapellen aufgeführt und fand bei der vieltausendköpfigen Zuhörerschaft begeisterte Aufnahme. Der Aufführung im Zirkus Busch reihten sich weitere Aufführungen in Berlin, Görlitz, Breslau, München und Würzburg an. Das Deutschlandlied, in das die Komposition ausklingt, wurde überall in höchster Begeisterung mitgesungen. Das Werk erschien im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die Deutsche Opernhaus-Betriebs-A.-G. in Charlottenburg ist zahlungsunfähig geworden. — Der Fundus ist auf Veranlassung des Bezirkamtes Charlottenburg für rückständige Vergnügungssteuer in Höhe von 240000 Mark gepfändet worden.

Gedenktafeln wurden anläßlich des 100. Geburtstages von Carl Reinecke in Leipzig an dem Grundstück Querstraße 14, in dem Reinecke von 1874 bis 1910 wohnte,

zur Erinnerung an die Weimarer Tätigkeit von Richard Strauß in Weimar an dem Hause Erfurter Straße 29, in dem Strauß 1889—1895 wohnte, angebracht; ferner wurde in München das Geburtshaus Straußens, Altheimereck 2, mit einer Marmortafel versehen, die die Inschrift trägt: Am 11. Juni 1864 wurde hier Richard Strauß geboren. In Krems a. d. Donau enthüllte der dortige Gesang- und Orchesterverein eine Gedenktafel am Geburtshause der Mutter Liszts am Theaterplatz. Heimatforscher hatten festgestellt, daß die Mutter Franz Liszts in Krems als Tochter des Kaufmanns Lager geboren wurde und hier bis zu ihrer Verheiratung lebte.

Richard Strauß hat die handschriftliche Partitur seines „Rosenkavalier“ der österreichischen Nationalbibliothek zum Geschenk gemacht.

Die Wiener Autorengesellschaft fordert statt der 30jährigen die 50jährige Schutzfrist für die Werke von Komponisten und Autoren in Österreich. — Man merkt, Richard Strauß ist am Werke.

L. Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburger Straße 14, Antiquariatskatalog Nr. 209. Seltenheiten aus allen Gebieten der Musikliteratur vom 15. bis 19. Jahrhundert. 493 Nummern.

In den Wintermonaten (September—April) veranstaltet Kapellmeister Markus Rümmelein (Nürnberg) mit der Konzertsängerin Bettina Frank, Sopran, eine Reihe von Konzerten kleineren Stils unter dem Namen: „Intime Kunstabende der Musik“. Diese Konzerte sollen vorwiegend dem modernen Lied gewidmet sein, um so unseren jüngeren Komponisten auch hier den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen. Komponisten von Liedern mit Klavier- oder Streich- oder Blasinstrumentenbegleitung erhalten auf Wunsch Auskunft vom Veranstalter. Adresse: Nürnberg. Mittlere Pirkheimerstr. 47.

Zu unserer Musikbeilage

Wir wählten dieses Mal für die Laute bearbeitete Lieder, und zwar sämtlich aus dem 17. Jahrhundert, von Schein, Albert und A. Krieger, den bedeutendsten Liedkomponisten dieses Zeitalters. Scheins Lieder gehören zwar noch der Periode des mehrstimmigen Liedes an, seine Melodien sind aber zum großen Teil derart solistisch herausgetrieben, daß sie auch in die Zeit des einstimmigen, vor allem vom Königsberger Heinrich Albert inaugurierten Sololiedes gehören könnten. Hinter das eigentliche Wesen dieser bald kernigen, bald tiefsinnigen, immer das Wesen des Textes treffenden Lieder kann man aber nur kommen, wenn man mit dem Strophenprinzip zu arbeiten vermag, d. h. damit, daß vielfach eine andere als die erste Strophe im tatsächlichen Sinn komponiert ist. Im ersten Lied von Schein ist es die zweite, was vor allem für die Stelle: Nehmt in die Arme und küßt auch fein, wichtig ist, gerade auch hinsichtlich der Rhythmik, die hier auf das die Phantasie des Tondichters packende „Nehmt“ ganz anders wird; und wie schwingt sich auch in dem „Jungfräulein“-Vers die Melodie — das Lied steht im Original eine Quarte höher — wie verliebt in die Höhe. Auch im zweiten, sehr innigen Lied — man nehme das Zeitmaß langsamer als angegeben — ist nicht die erste, sondern eine andere Strophe komponiert, was herauszubringen, eine äußerst fruchtbare, echt künstlerische Arbeit ist. Alberts feine wehmütige Seele lernt man sowohl im Herbstlied, wie im Abschiedsliedchen kennen; nur muß man still zu lauschen verstehen. Von Krieger, dem Liedklassiker des 17. Jahrhunderts, sind drei Lieder gewählt. Das „Frühlingslied“ ist zugleich ein Verführungslied, die Melodie von einer kaum zu überbietenden Geschmeidigkeit (leider fehlt die entscheidende Strophe), das letzte Lied zeigt Krieger, der sein eigener Dichter war, als unübertroffenen, feurigen Besinger des Weins. Je mehr man sich in all diese echte Liedkunst vertieft, um so mehr wird man von ihr haben. — Zum Schluß sei bemerkt, daß die Liedbegleitungen sehr gut auch auf dem Klavier gespielt werden können, am einfachsten in der Art, daß die Melodie mit einigen Akkorden in der rechten, der Lautensatz eine Oktave tiefer in freier Bearbeitung von der linken Hand gespielt wird. Man muß sich nur zu helfen wissen, worauf die alte Musik an und für sich rechnet. Entnommen sind die Stücke den „Liedperlen des 17. und 18. Jahrhunderts“. Gesammelt und für Laute bearbeitet von E. Dahlke (Steingräber-Verlag).

Diesem Heft liegt ein Prospekt der Firma Drei-Masken-Verlag, München, über Richard Wagners Siegfried-Idyll bei.

Robert Schumann-Stiftung

Einzahlungen

B., B.-G.	M. 14.—	St.-V.	„ 2.97
F.-A. E.	„ 10.—	B. M.	„ 10.—
S. F., R.	„ 2.85	B. H.	„ 20.—
H. E.	„ 20.—	F.-A. E.	„ 10.—
B. M.	„ 10.—	Z. B.	„ 30.—
St. H.	„ 10.—	A. H. W., N. Y. $ 4.—	„ 16.80
M. O.	„ 60.—	S. E.	„ 10.—

Auszahlungen

R. G.	M. 175.—	F. J.	M. 30.—
L. Sch. F.	M. 25.—	Kostenlose Lieferg. der Z. f. M. an Bedürft.	M. 21.55

Weitere Spenden werden erbeten an die Verwaltung der Robert Schumann-Stiftung, Leipzig, Seeburgstr. 100.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat 80 Pf., fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

91. JAHRG. LEIPZIG, AUGUST 1924 HEFT 8

Luther als Dichter und Musiker

Zum 400. Geburtstage des ersten evangelischen Gesangbuchs. / Von Rektor R. Gottschalk, Berlin

Allenthalben in protestantischen Landen hat man am Sonntage Kantate in den Kirchen den 400. Geburtstag des evangelischen Gesangbuches gefeiert und des Reformators gedacht, der zur Schaffung geeigneter Kirchenlieder angeregt hat und selbst als Dichter und Komponist solcher Gesänge hervorgetreten ist. Das Thema „Luther als Dichter und Musiker“ scheint mir daher in diesem Jahre besonders zeitgemäß zu sein.

Über Luthers Verdienst um die Ausgestaltung des Gottesdienstes ist man verschiedener Meinung. In lutherischen Kreisen ist man darin zu weit gegangen und hat ihn als den Vater des Kirchenliedes hingestellt, als ob es vor ihm nicht schon Kirchenlieder gegeben hätte, und in katholischen Kreisen war man wiederum bemüht, sein Verdienst zu schmälern und seinen Anteil an der Hebung des Kirchenliedes auf die Dichtung einer Anzahl von Liedern zu beschränken. Freilich gab es vor Luther neben den lateinischen Gesängen, die im Gottesdienste gebraucht wurden, auch schon eine Menge deutscher geistlicher Lieder, Marienlieder, Heiligenrufe, Wallfahrtsgesänge, Lieder für kirchliche Feste und geistliche Schauspiele, die ihm Anregung und auch Muster geboten haben; aber auch seine Nachdichtungen hat er mit seinem Geiste erfüllt und dadurch, daß er dem deutschen geistlichen Liede eine führende Rolle im Gottesdienste zuwies, zur Entwicklung des evangelischen Kirchenliedes gewaltigen Anstoß gegeben. Luther lag es daran, für den evangelischen Gottesdienst deutsche Formen zu schaffen und die Gemeinde stärker daran zu beteiligen. So schrieb er 1524 an Spalatin:

> Ich bin willens, nach dem Beispiel der Propheten und Altväter der Kirche deutsche Psalmen für das Volk zu machen, nämlich geistliche Lieder, damit das Wort Gottes sich auch durch den Gesang unter den Leuten erhielte. Wir suchen also überall Poeten... Ich wollte aber, daß die neuen und höfischen Wörtlein wegblieben, damit die Worte für das Volk aufs einfachste und gewöhnlichste, doch zugleich lauter und geschickt gesagt und der Sinn klar und ganz nach den Psalmen wiedergegeben werde.

Luther hat nun selbst eine ganze Anzahl Kirchenlieder gedichtet. Wenn man seine Lieder nach ihrem dichterischen Werte richtig einschätzen

will, so muß man sie aus seiner Zeit heraus verstehen. Sie sind natürlich nicht so flüssig und geschmeidig wie etwa Goethes lyrische Gedichte oder Schillers Verse. Damals waren die Hüter der Dichtkunst die Meistersinger, und wie handwerksmäßig sie ihre Kunst ausübten, das zeigen uns die Dichtungen Hans Sachsens. Die Hauptsache war, daß die Silbenzahl stimmte, und so sehen wir auch Hans Sachs auf Kaulbachs bekanntem Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin, das das Zeitalter der Reformation darstellt, wie er die Silben an den Fingern abzählt. Auch im Strophenbau und in der Singweise entsprechen die Dichtungen Luthers den Regeln des Meistergesanges, wie sie David, der Lehrbube Hans Sachsens, Walther Stolzing in R. Wagners „Meistersingern" auseinandersetzt: Jede Strophe besteht aus Aufgesang und Abgesang, der Aufgesang wieder aus zwei Stollen, die nach derselben Melodie gesungen werden, während der Abgesang seine eigene Melodie hat. So ist die Melodie von „Ein' feste Burg" und „Aus tiefer Not", so sind die meisten Kirchenmelodien der damaligen Zeit, unsere Choräle, gebaut.

Ein gut Teil von Luthers Kirchenliedern sind Umdichtungen alter lateinischer Gesänge, und hier, wo Luther als Übersetzer dichtete, sind seine Verse holperig und nach unserm Gefühl ungeschickt. Wo er aber, ungehindert durch Versbau und Silbenzahl, lediglich seinem Gefühl folgen konnte, da sind seine Dichtungen auch in der Form glatter und packender. Trotz ihrer rhythmischen Unzulänglichkeiten wird man auch seine Übertragungen altkirchlicher lateinischer Gesänge als Urkunden der reformatorischen Zeit zu schätzen wissen und anerkennen, daß er sie, schon äußerlich durch den Reim, umgestaltet und durch einen herzlichen deutschen Klang seinen Deutschen näher gebracht hat. So sang er das Pfingstlied „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" (Veni, creator spiritus), gab er dem altkirchlichen Credo in Deum patrem die Form seines Glaubensbekenntnisses „Wir glauben all an einen Gott", ließ er den alten Ambrosianischen Lobgesang Te Deum laudamus erklingen in seinem „Herr Gott, dich loben wir", verdeutschte er das alte Veni redemptor gentium in „Nun komm der Heiden Heiland", dichtete er den Hymnus des alten Notker von St. Gallen „Media vita in morte sumus" um in „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen."

Den stärksten Gegensatz zu dem Ausdruck der Todesangst in diesem Liede bildet das Lied „Mit Fried und Freud fahr ich dahin", in dem er den Lobgesang Simeons neu erklingen ließ. In seinem Weihnachtsliede „Gelobet seist du, Jesu Christ" knüpft Luther an eine mittelalterliche Dichtung an. Das älteste Psalmlied Luthers ist „Aus tiefer Not schrei ich zu dir", das neben „Ein' feste Burg" als sein bestes Lied gepriesen wird. Einige Lieder hat Luther offenbar nicht für den Gottesdienst bestimmt; sie haben nur lehrhaften Inhalt und den Zweck, christliche Glaubenssätze behaltbarer zu machen; denn von altersher hat man sich als Gedächtnisstütze des Rhythmus und des Reimes bedient. Luther sagt darüber in der Vorrede zu seinen Begräbnisgesängen:

Wo aber jemand tüchtig und lustig wäre, solche Sprüche (der Schrift) in gute feine Reime zu stellen, das wäre gut dazu, daß sie desto leichter behalten und desto lieber gelesen würden. Denn Reime oder Vers machen gute Sentenz oder Sprichwort, die man lieber braucht, denn sonst schlechte Rede.

Zu solchen Liedern, die eigentlich nur gereimte Rede sind, gehören „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" und die poetische Fassung des

Pater noster „Vater unser im Himmelreich". Die Entstehungszeit der Lieder ist umstritten. Nur von der Ballade „Von den zween Märtyrern Christi" steht fest, daß sie im Sommer 1523 entstanden ist, als Luther die Kunde erhielt, daß in Brüssel zwei Augustiner für das Evangelium auf dem Scheiterhaufen gestorben waren. Da sang er: „Ein neues Lied wir heben an, das walt Gott, unser Herre" und ließ seinen Gesang ausklingen in die Frühlingsbotschaft: „Der Sommer ist hart vor der Tür, der Winter ist vergangen, die zarten Blumen gehn herfür: der das hat angefangen, der wird es wohl vollenden." Sein Freund Walther hat eine Melodie dazu gemacht. Wären die andern Lieder kurz vor ihrem Bekanntwerden gedichtet worden, so fielen 25 in die beiden Jahre 1523 und 1524 und nur noch zwei, darunter „Ein' feste Burg ist unser Gott", in die spätere Zeit. Luther hätte also erst mit 40 Jahren angefangen zu dichten, dann plötzlich eine überraschende Schöpfungskraft betätigt und wäre nach kurzer Zeit wieder fast völlig verstummt. Das ist kaum anzunehmen. Deshalb ist man der Ansicht, daß viele seiner Lieder älter seien, teilweise mehr als ein Jahrzehnt. Spitta behauptet sogar, daß einzelne Gesänge auf Luthers Studenten- und Mönchszeit zurückgehen und aus seinen damaligen Seelenkämpfen hervorgegangen sind. Sicheres wird sich darüber wohl nie feststellen lassen. Als älteste Dichtung Luthers sieht man die beiden ersten Strophen des Liedes „Sie ist mir lieb, die werte Magd" an. Es ist ein Marienlied, das Luther später zu einem Liede auf die christliche Kirche umgewandelt hat: „Ich bin ihr hold, und wenn ich sollt groß Unglück han, da liegt nicht an, sie will mich des ergetzen mit ihrer Lieb und Treu an mir, die sie zu mir will setzen und tun all mein Begier." Das Trutz- und Triumphlied der evangelischen Kirche „Ein' feste Burg ist unser Gott" ist 1529 zuerst gedruckt erschienen und mag auch in diesem Jahre entstanden sein, als die Evangelischen auf dem Reichstage zu Speier in die Minderheit gedrängt worden waren.

Das liebliche Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her" dichtete Luther 1534 für seine Kinder zur Weihnachtsbescherung. Er hat sich hier an ein weltliches Lied „Ich kumm aus fremden Landen her" angeschlossen. In dramatischer Weise läßt er der Verkündigung des Engels die Gespräche der zur Krippe herantretenden Hirten folgen. Nach der weltlichen Melodie, dem Kranzliede, ist das Lied auch zuerst gesungen worden, bis die uns allen geläufige Weise Luthers in seinem Büchlein „Geistliche Lieder, auffs new gebessert und gemehrt" 1539 bekannt wurde.

Wenn von dem Dichter Luther die Rede ist, so kann man auch an seiner meisterhaften Übertragung der Psalmen, wie wir sie in seiner Bibelübersetzung besitzen, nicht vorübergehen. Es ist erstaunlich, wie er es verstanden hat, sich in den Geist der hebräischen Poesie zu vertiefen und was er empfunden hat, in seiner Muttersprache wiederzugeben. Man vergegenwärtige sich nur den 23. oder den 90. Psalm! Noch heut erzielen namhafte Rezitatoren mit dem Vortrage dieser Dichtungen eine tiefe Wirkung.

Luther hat sich nicht nur als Dichter, sondern auch als Musiker betätigt. Zu einigen seiner Lieder hat er selbst die Melodie erfunden; denn er war durch und durch musikalisch. Als Knabe erwarb er sich als Kurrendeschüler durch seine schöne Stimme manches Almosen und hat

dadurch, wie wir wissen, in Eisenach die Aufmerksamkeit der Frau Cotta auf sich gezogen. Als Mönch im Kloster zu Erfurt fehlte es ihm auch nicht an Gelegenheit, sich musikalisch weiterzubilden, und es wird erzählt, daß er zu gewissen Stunden des Tages und auch der Nacht zu psalmodieren pflegte. Im 16. Jahrhundert wurden an die Durchbildung der Sänger ganz andere Anforderungen gestellt als heute. Sie mußten in den Kontrapunkt eingeweiht und mit den alten Kirchentonarten und den verschiedenen Schlüsseln wohl vertraut sein. Ob Luther ein Instrument gespielt hat, war lange zweifelhaft. Damals spielte man viel die Laute, die neuerdings wieder in Aufnahme kommt, und es ist anzunehmen, daß ein Mann von seiner musikalischen Bildung sich auch dieses Instrumentes zur Begleitung seiner Lieder bedient haben wird. Aus einer Schrift seines Schülers und Tischgenossen, des Magisters Johann Matthesius, geht es übrigens mit Bestimmtheit hervor. Er sagt: „Über und nach Tische sang auch der Doktor bisweilen, wie er auch Lutinist war. Ich habe mit ihm gesungen.“ Mancherlei, was aus seinem Leben erzählt wird, ist freilich in das Gebiet der Sage zu verweisen, so z. B. daß er einen Teil der Nacht, die dem wichtigen Tage vorherging, an dem er in Worms vor Fürsten und Gelehrten seine Sache verantworten sollte, am Fenster stehend, den Himmel betrachtend, von dem er Hilfe erwartete, zugebracht und auf seiner Laute gespielt habe, deren sanfte Töne schon so oft sein Gemüt beruhigt hatten. Welche hohe Achtung er von der Würde und der Wirkung der Musik hatte, beweisen verschiedene Stellen aus seinen Tischreden:

Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musik. Der ist der Satan sehr feind, damit man viele Anfechtung und böse Gedanken vertreibt. Der Teufel erharret ihr nicht. Musica ist der besten Künste eine. Die Noten machen den Text lebendig. Sie verjagt den Geist der Traurigkeit, wie man am Könige Saul sieht... Musica ist das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herz wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird. Musica ist eine Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht... Wer diese Kunst kann, der ist guter Art und zu allem geschickt... Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an.

Als Vorrede zu Joh. Walthers „Lob und Preis der löblichen Kunst Musica“ schrieb Luther ein Spruchgedicht:

Für allen Freuden auf Erden
kann niemand kein feiner werden,
denn die ich geb mit meim Singen
und mit manchem süßen Klingen.

Den letzten Abschnitt dieses Gedichtes, „Die beste Zeit im Jahr ist mein, da singen alle Vögelein, Himmel und Erden ist der voll, viel gut Gesang da lautet wohl usw.“, hat Robert Franz komponiert. Seine Komposition ist auch in das „Kaiserliederbuch“ aufgenommen worden. Nach Bauernfeind stammt auch der folgende schöne Spruch von Luther:

Halleluja, Frau Musica!
So weiß ich doch zu dieser Frist,
Daß du vom Himmel kommen bist,
Dieweil die lieben Engelein
Ja lauter Musikanten sein.

Mit den besten Komponisten geistlicher Lieder pflegte Luther Umgang, um von ihnen zu lernen und sich von ihnen in Fragen der Kirchenmusik beraten zu lassen, so mit Johann Walther, Kantor in Torgau, dem Kapellmeister beider Kurfürsten von Sachsen, und Ludwig Senfl, einem

Züricher, der um 1530 Kapellmeister bei dem Herzog von Bayern in München war.

Als Professor in Wittenberg lud Luther oft, wenn er sich einen geistigen Genuß verschaffen wollte, die besten Sänger des Ortes zu sich zum Mittagsmahle ein und musizierte nachher mit ihnen nach Herzenslust. Das nannte er seine Hauskantorei. Von seinen und seiner Hauskapelle Leistungen sagt Luther:

Wir singen so gut wir können; machen wir etliche Säue darunter, so ist es freilich der Komponisten Schuld nicht, sondern unsere Kunst, die noch so sehr gering ist, wenn wir's schon zwei- oder dreimal übersingen.

Nach Ratzebergers, eines Hausfreundes, Angaben sang Luther in seiner Hauskantorei die Altstimme, die damals von Männern gesungen wurde, also für unsere heutige Frauen- oder Knabenaltstimme viel zu tief lag. Luther spricht bescheiden von seiner „kleinen tumperen Stimme". Einer seiner Schüler, Erasmus Alberus, sagt von ihm:

Er war ein guter Musikus, hatte auch eine feine, helle, reine Stimme, beide zu singen und zu reden, war nicht ein großer Schreier.

Ist die letzte Bemerkung nicht köstlich und wert, im Schulgesange beherzigt zu werden? Daß er ein tüchtiger Musikus gewesen ist und große Freude an der Musik gehabt hat, bestätigt ihm sein Freund Joh. Walther. Er berichtet in seiner Sammlung „Christliche Kinderlied" 1566:

Ich weiß und zeuge wahrhaftig, daß der heilige Mann Gottes Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest, zu der Musica im Choral- und Figuralgesang große Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen und oftmals gesehen, daß er des Singens schier nicht konnte müde und satt werden und von der Musica so herrlich zu reden wußte... Hat auch die Noten über die Episteln, Evangelia und über die Wort der Einsetzung des wahren Leibes und Blutes Christi selbst gemacht, mir vorgesungen und mein Bedenken darüber hören wollen... Und siehet, höret und greifet man augenscheinlich, wie der heilige Geist, sowohl in denen Autoribus, welche die lateinischen, als auch im Herrn Luthero, welcher jetzo die deutschen Choralgesänge meistenteils gedichtet und zur Melodie bracht, selbst mitgewirket. Wie denn aus dem deutschen Sanctus (Jesaia Propheten das geschah) zu ersehen, wie er alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent so meisterlich und wohl gerichtet hat*).

Robert Eitner will unter dem letzten Satz nur verstehen, daß Luther einen Text einer älteren Melodie angepaßt hat, und Bäumker versucht nachzuweisen, daß dieses Lied Melodien enthält, die größtenteils der Missa de Angelis angehören**). Es geht doch wohl zu weit, wenn man wegen einiger Tonfolgen des Liedes, die auch in katholischen Messen vorkommen mögen, Luther des Plagiats beschuldigen will. Bekanntlich kann man bei jedem Komponisten Anklänge an einen andern entdecken. Bäumker will auch in der Melodie zu „Ein' feste Burg" Melodiengänge des gregorianischen Choralgesanges im 5. Kirchenton erkennen und behauptet, die Stelle „Der alt' böse Feind" sei notengetreu dem Gloria an Engelfesten entlehnt. Über diese Behauptung kann man wohl zur Tagesordnung übergehen***). Natürlich werden sich in dem ungeheuren Schatze der Motive im gregorianischen Kirchengesange auch wieder „Anklänge" an unsere Melodie herausfinden lassen; aber durch Zusammenflicken von

*) Monatshefte für Musikgeschichte. 1878.
**) Ebenda. Jahrgang 1880.
***) Besonders wenn man weiß, daß diese Melodiezeilen nicht auf die Worte der ersten, sondern auf: Fragstu, wer der ist usw., komponiert sind. (Anm. d. Schriftltg.)

Melodienstücken entsteht keine Weise, wie die unseres Chorals, die durch Jahrhunderte begeisternd gewirkt hat, die uns packt, ob sie in den Hugenotten", in R. Wagners „Kaisermarsch" oder in Bachs „Reformationskantate" erklingt und mit der im Weltkriege unzählige Regimenter in den Tod gezogen sind. Der dreimal wiederholte hohe erste Ton in der ersten Zeile hat mich immer an die Hammerschläge des Eingangsmotivs in Beethovens C-moll-Sinfonie erinnert.

Wie malt er die hochragende Burg Gottes mit ihren festen Zinnen... Und dann der Anfang der zweiten Vershälfte mit seinem grandiosen Aufsteigen vom Grundton zur Dominante: „Der alt' böse Feind". Es ist wie ein Weckruf zum Kampf, eine Fanfare. Und endlich die wunderbare Schönheit der Schlußzeile, die abwärts führende Tonleiter von der Oktave bis zum Grundton, mit ihren festen eisernen Tritten veranschaulicht sie das Wort: „Das Feld muß er behalten" — „Das Reich muß uns doch bleiben!" Das klingt so entrückt aller Sorge und Angst, so siegesfroh, ein Triumphlied sondergleichen. (Bauernfeind.)

Mir ist immer aufgefallen, daß die Melodie der letzten Zeile „Auf Erd ist nicht seins gleichen" notengetreu mit der letzten Zeile des Liedes „Vom Himmel hoch" („Davon ich singen und sagen will") übereinstimmt. Das könnte dafür sprechen, daß die Melodie von „Ein' feste Burg" wirklich von Luther herrührt. Es ist nämlich unentschieden, ob sie von Luther oder Joh. Walther stammt. Das ist natürlich kein Beweis für seine Autorschaft; aber ebensowenig kann man aus dem Umstande, daß in der Baßstimme einer Waltherschen Motette die ersten Noten der Melodie unseres Liedes enthalten sind, schließen, daß Walther der Vater der gewaltigsten protestantischen Choralmelodie ist.

An einen Gemeindechoralgesang, wie wir ihn heute in unsern Kirchen haben, war zu Luthers Zeit nicht zu denken. Die Melodie, der cantus firmus, lag damals im Tenor; die andern Stimmen umkleideten die Melodie in reicher Figuration. Solche Gesänge konnten nur von einem wohlgeübten Schülerchor ausgeführt werden; der Gemeinde kam bei einem solchen Kunstgesange die Melodie nicht klar zum Bewußtsein. Da die Gemeinde in der Kirche des Singens noch ungewohnt war, wollte Luther zunächst für Familien-, Haus- und Schulandachten sorgen und hat schon 1523 veranlaßt, daß einige Lieder, deren Melodie man über den Text schrieb, vervielfältigt und in der Gemeinde verteilt wurden. (Einblattdrucke, „Fliegende Blätter".) Im folgenden Jahre ging er daran, eine größere Auswahl der geistlichen Lieder mit einstimmigen Singweisen für den Hausgebrauch zu treffen. Wahrscheinlich hat Justus Jonas die Ausgabe veranstaltet. Er ließ, um eine schnelle Verbreitung der Lieder zu erzielen, dieses Hand- und Hausbüchlein, auch Enchiridion genannt, 1524 gleichzeitig in zwei Druckereien in Erfurt drucken: in der Druckerei des Matthäus Maler „Zum schwarzen Horn" bei der Kremerbrücken und in der des Ludwig Trutebul „Zum Färbefaß" in der Permentergassen. Das Schwarze-Horn-Enchiridion ist 1870 bei der Beschießung von Straßburg verbrannt, aber 1848 in einer faksimilierten Nachbildung von Karl Reinthaler erschienen.

Die Trutebulsche Ausgabe, von der ein Stück im Besitz der Stadtbibliothek zu Goslar ist, war schnell vergriffen und erschien 1524 in zweiter Auflage. Von den 25 Liedern der Enchiridien haben bei Maler 15, bei Trutebul 16 die Melodie (meist im Tenorschlüssel) über dem Liede. Auf dem Malerschen Enchiridion, das 1525 in zweiter Auflage erschien, fußt wahr-

scheinlich das sogenannte Achtliederbuch, das auch 1524 erschienen ist. Nach Wackernagels Vorgange wurde es allgemein für das älteste Liederbuch gehalten; es ist aber nunmehr als Auszug aus den Erfurter Enchiridien erwiesen. Diese sind also das älteste evangelische Hausgesangbuch, und ihnen gilt die Jubelfeier dieses Jahres, wenn man sie nicht auf Joh. Walthers „Geystliches gesangk Buchleyn", das ungefähr um dieselbe Zeit erschien, erstrecken will. Dieses Gesangbüchlein enthielt Stimmhefte für 32 Lieder, war also reicher als die beiden Erfurter Werke und wurde durch eine Vorrede Luthers gleichsam amtlich abgestempelt. Die Enchiridien sind fleißig nachgedruckt worden, so in Breslau, Nürnberg, Straßburg, Erfurt und Zwickau. Den überhandnehmenden Nachdrucken trat Luther entgegen, indem er selbst die Herausgabe eines Liederbuches mit einstimmigen Melodien veranstaltete: „Geistliche Lieder auff new gebessert Mar. Luth. 1539." Wie gesagt, waren die Enchiridien in erster Linie für den Hausgebrauch gedacht. Eine lebendige Teilnahme der Gemeinde am Gesange konnte erst statthaben, wenn die Melodie in die Oberstimme gelegt und die Begleitung so vereinfacht wurde, daß sie, unter Verzicht auf kontrapunktische Künste, der Melodie allein zur Unterstützung diente. Diesen Schritt hat erst 1586 ein Laie, Lucas Osiander, Hofprediger in Stuttgart, getan, mit seinem Liederbuche „Fünfftzig Geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen auff Contrapunctsweise also gesetzt, das ein gantze Christliche Gemein durchauß mitsingen kan." Wenn man die vier Stimmen seines Liederbuches in Partitur setzt, so hat man das erste evangelische Choralbuch. Osiander hat schon die Trennung der Zeilen eingeführt und das Ende der Zeilen durch eine Fermate bezeichnet, der man auch schon im Achtliederbuche begegnet.

Erwähnen möchte ich noch, daß aus dem Musikalienschatze des Lutherschen Hauses ein Teil erhalten geblieben ist: der sogenannte Lutherkodex, ein starker Quartband mit Notenniederschriften, dem Verlagsbuchhändler Heinrich Klemm in Dresden gehörig. Es ist ein Stimmheft für den Tenor mit 137 Tonsätzen, darunter auch „Ein' feste Burg". Etwa zwei Drittel der Melodien rühren von Joh. Walther her. Auf der ersten Seite ist ein Schenkungsvermerk von Luthers eigener Hand:

Hat myr verehrt meyn guter freund
Herr Johann Walther
Componist Musice
zu Torgaw
1530
dem Gott gnade.
Martinus Luther.

Mit Eifer war Luther darauf bedacht, auch den musikalischen Teil des Gottesdienstes umzugestalten. Conrad Rupf und Joh. Walther, die er deshalb nach Wittenberg gerufen hatte, waren seine Helfer. An die Stelle der lateinischen Messe trat die deutsche. Als Einleitung wurde gesungen „Ich will den Herrn loben" oder „Meine Seele soll sich rühmen"; darauf folgte das Kyrie eleison. Nach der Epistel sang man „Nun bitten wir den heil'gen Geist" oder ein anderes Lied, nach dem Evangelium das deutsche Credo „Wir glauben all an einen Gott". Auf die Predigt folgte das gesungene Vaterunser, auf das Abendmahl das deutsche Sanctus „Jesaia, dem Propheten, das geschah" und das deutsche Agnus Dei „Christe, du Lamm Gottes". Diese Form der Messe wurde zum erstenmal am Weih-

nachtstage 1524 in Wittenberg angewendet. Bruchstücke einer Messe enthält heute noch unsere Liturgie.

Weil Luther die große Bedeutung des Kirchengesanges für die Reformation erkannte, so trug er auch Sorge, daß der Gesang in besonderen Singechören geübt wurde. Auch in der vorreformatorischen Zeit wurde der Gesang schon in Laienkreisen gepflegt, so z. B. von den Kalandsbrüdern, einer Bruderschaft, die sich wahrscheinlich nach dem Worte calendae nannte, mit dem die alten Römer den Monatsanfang bezeichneten; denn ihre Zusammenkünfte fanden am ersten Tage jedes Monats statt; aber erst von Luthers Zeit ab und unter seinem Einflusse sind diese „Kantoreien" zu bemerkenswerter Blüte gelangt. Eine Kantorei wurde von Joh. Walther in Torgau eingerichtet, die als „Torgauer Kantoreigesellschaft" heut noch bestehen soll. Die Crucianer in Dresden und die Thomaner in Leipzig erinnern auch an derartige Einrichtungen. Luther ermahnte insbesondere die Lehrer und die Prediger, sich der Sache anzunehmen und die jungen Leute im Singen zu unterweisen. Durch ihn fand der Gesang besonders in den Schulen, die durch Melanchthon neu geordnet wurden, eine Stätte.

So sehen wir Luther als Dichter und Musiker schöpferisch und anregend wirken. Und wenn ein katholischer Gelehrter schreibt, er habe weiter nichts getan, als daß er in Anknüpfung an das von ihm hochgeschätzte Kirchenlied des Mittelalters weitergedichtet und das Vorbild gegeben hat zur Herstellung evangelischer Gesangbücher, für die seine Lieder den Grundstock bildeten, so ist das aus solchem Munde Lob genug. Wir erblicken in ihm den Erwecker, Förderer und Vater des evangelischen Kirchenliedes und haben allen Grund, in diesem Jahre seiner besonders dankbar zu gedenken; denn auch hinter den beiden Erfurter Enchiridien und dem geistlichen Gesangbüchlein von Joh. Walther, den ersten evangelischen Gesangbüchern, steht seine machtvolle, anregende und fördernde Persönlichkeit.

Benutzt wurden:

Fr. Spitta, „Ein' feste Burg ist unser Gott". Die Lieder Luthers in ihrer Bedeutung für das ev. Kirchenlied. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 1905.

G. Bauernfeind, Luther als Musiker. München, Müller & Fröhlich. 1917.

Prof. D. Dr. Ph. Wolfrum, Luther und die Musik. Berlin, Tägliche Rundschau, Unterhaltungsbeilage Nr. 302 und 303. 1917.

Prof. Dr. Fr. Zelle, „Ein' feste Burg ist unser Gott". 1895, 1896 und 1897.

Derselbe, Die Singweisen der ältesten ev. Lieder. I. Die Melodien der Erfurter Enchiridien. 1899.

Derselbe, Das erste evangelische Choralbuch. 1903. (Alle drei Schriften sind wissenschaftliche Beilagen zu den Jahresberichten der 10. Realschule in Berlin. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.)

Gustav Wolf, Quellenkunde der deutschen Reformationsgeschichte. Gotha, Perthes. 1915 und 1916.

Dr. Friedrich Zelle, Das älteste lutherische Hausgesangbuch. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 1903.

Zwischen Schmuck und Lied

Von Dr. Georg Göhler, Altenburg

Im Städtischen Museum zu Leipzig hängt ein Bild Oskar Zwintschers „Zwischen Schmuck und Lied“. In der Mitte steht eine Frauengestalt, den Blick gradeaus ins Weite gerichtet, auf der einen Seite ein Mann, der mit etwas jüdischer Gebärde ihr aus einer Schmuckkassette eine kostbare Perlenschnur anbietet, auf der anderen Seite ein Jüngling, ganz versunken in das Spiel seiner Laute.

Wenn auch Zwintscher besonders die malerischen Aufgaben, in deren Lösung er Meister war, gereizt haben werden, so tun ihm doch diejenigen unrecht, die den Vorwurf dieses Bildes kitschig und anekdotenhaft nennen. Für einen Künstler von der Innerlichkeit Zwintschers (man denke an sein herrliches Selbstbildnis in der Breslauer Galerie) handelt es sich bei dem Bild nicht darum, die übliche Geschichte darzustellen, ob ein schönes Mädchen sich von einem reichen Kaufmann das Leben angenehm und üppig machen lassen oder einem Sänger und Dichter in seine Welt folgen will.

Für Zwintscher handelt es sich um die symbolische Darstellung eines der tiefsten seelischen Konflikte, in die nicht etwa nur die Frau, sondern auch der Mann, und vor allen Dingen der Künstler selbst, zu allen Zeiten, besonders aber in einer Zeit wie der unsrigen, gestellt wird.

Die nackte Frauengestalt ist für einen Künstler wie Zwintscher ein Symbol für die Seele, von der die Entscheidung verlangt wird, ob sie sich verkaufen oder sich selbst und ihrer Aufgabe treu bleiben will.

Zwischen Schmuck und Lied, zwischen Erde und Himmel, zwischen Gott Mammon und Gott heiliger Geist stehen alle Seelen, alle Künstlerseelen einmal in einer entscheidenden Stunde ihres Lebens. Sie halten dann wohl auch zunächst den Blick in regungsloser Spannung unentschlossen ins Weite gerichtet wie die Frau auf dem Zwintscher’schen Bilde. Denn diese Stunde gibt den Ausschlag zwischen Tod und Leben; in ihr wird die Kluft gesetzet, von der im Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus die Rede ist; in dieser Stunde wird die Seele entweder gemordet oder sie bekommt Kraft fürs ganze Leben.

In einer Zeit, die so auf die niederen Instinkte aufgebaut war, in der alles Materielle so hoch im Werte stand wie in den letzten Jahrzehnten, hat es nicht nur unendlich viele Frauen- sondern auch Künstlertragödien gegeben, bei denen die Seelen verkauft wurden für Schmuck und Glanz und Reichtum. Ja, man kann es vielleicht im Gegensatz zu früheren Zeiten geradezu als das Charakteristikum der letzten Jahrzehnte bezeichnen, daß an dem Scheidewege zwischen Schmuck und Lied so viele Naturen zugrunde gegangen sind.

Wenn man die Begriffe Schmuck und Lied so weit faßt, wie es eine so verinnerlichte Künstlernatur wie Oskar Zwintscher meinte, so hat man eben auf der einen Seite alle Äußerlichkeiten und Oberflächlichkeiten des Daseins, auf der anderen aber die Treue gegen sich selbst, gegen die Kunst, gegen seine Lebensaufgabe. Man muß es geradezu bei allen Künstlern, schöpferischen wie nachschöpferischen, als das eigentliche Kennzeichen ansehen, auf welche Seite sie sich im entscheidenden Augenblick ihres Lebens gewandt haben.

In Versuchung sind sie alle gewesen. Dazu ist das Leben ja da, daß die Seelen erprobt werden. Das Tragische bei der Sache ist nur, daß, wenn die Künstlerseele einmal wirklich verkauft ist, sie eben rettungslos dem Teufel gehört. Es gibt da kein Zurück.

Unser junger Künstlernachwuchs wächst heran unter dem Geschrei der verschiedenen Parteien, die ihn für sich kapern wollen. Wenn diese jungen Leute die üblichen Kritiken in Fach- und Tagesblättern lesen, müssen sie denken, die Zukunft der deutschen Musik hinge davon ab, ob sie Atonalisten oder Vierteltonsmusikanten oder Straußianer oder Brucknerianer, Formalisten oder Neukontrapunktiker werden.

Das sind alles ganz nebensächliche Entscheidungen. Die Urentscheidung für jeden Menschen, sei es Mann oder Frau, Künstler oder Nichtkünstler, ist die zwischen Schmuck und Lied, zwischen dem Verkauf oder dem Bewahren der eigenen Seele und damit des eigenen Lebens.

Ich brauche keine Namen zu nennen; wer die Musikgeschichte der letzten Jahrzehnte übersieht, erkennt sofort, wie viele außerordentliche Begabungen zugrunde gegangen sind, weil sie bei dieser Lebensentscheidung versagt, weil sie in dem allgemeinen geistigen und sittlichen Niedergang überhaupt nicht empfunden haben, daß dies die Entscheidung sei, mit der ihr Künstlertum stehe oder falle.

Unser ganzes Musikleben war ja, wenn man es mit dem der früheren Zeit verglich, gerade darum so seelenlos, geistlos und geschäftsmäßig geworden, weil eine große Anzahl der führenden Leute ihre Seelen verkauft hatten. Was man selbst nicht mehr hat, kann man nicht an andere geben.

Wenn die Romantik die Künstlerseele vielleicht öfter etwas zu zart und zimperlich behandelt hatte, so haben die letzten Jahrzehnte mit den rohen Händen des Materialismus wieder viel zu derb zugegriffen.

Mit der Leugnung seelischer Werte und Kräfte leugnet man überhaupt die Kunst und macht aus dem, was man dann fälschlich noch Kunst nennt, ein Genußmittel für die Sinne und für den Verstand, der sich spielerisch damit beschäftigt.

Der künstlerische Nachwuchs Deutschlands muß sich klar darüber sein, daß eine lebendige deutsche Kunst nur wieder erstehen kann, wenn man auf die letzten Gründe alles Lebendigen und damit auch der Kunst, wenn man auf das Seelische zurückgeht. Er muß sich auch darüber klar sein, daß von seiner Entscheidung das Schicksal Deutschlands abhängt. Denn es können so viel Gutachten gemacht werden, wie man will; das Leben eines Volkes hängt schließlich doch nur davon ab, ob seine Seele gesund ist.

Auch die deutsche Musik der letzten Jahrzehnte hat sich am deutschen Geiste in schwerster Weise versündigt; daß wir den Krieg verloren haben und nun so lange darniederliegen, daran sind auch die Musikgrößen wesentlich mitschuldig, die bei der großen Lebensentscheidung zwischen Schmuck und Lied, zwischen Äußerlichkeit und Innerlichkeit, ihre Seelen verkauft und einen großen Teil der Volksseele mit in den Abgrund gerissen haben.

Zwischen Schmuck und Lied stehen nicht nur viele Frauengestalten, sondern die meisten Künstler in der Stunde ihres Lebens, die darüber entscheidet, ob sie ihre Seelen morden oder sich selbst treu bleiben

wollen. Das Nachdenken über die ungeheure Tragweite dieser Entscheidung wäre schon ein großer Fortschritt gegenüber der Gleichgültigkeit, mit der in den letzten Jahrzehnten die meisten über diese Stunde hinweggetaumelt sind.

Dann aber heißt's: Mut haben und sich entscheiden!

Ohne Kampf gewinnt man nichts Großes. Feigheit war der Wesenskern aller derer, die in den letzten traurigen Jahrzehnten des Niedergangs so kläglich versagt haben.

Franz Liszt hat einmal an Pohl geschrieben: „Der Mut ist der Lebensnerv aller unserer besten Eigenschaften; ohne ihn verkümmern sie. Ohne Mut ist man nicht einmal genügend klug! Prüfen, nachdenken, berechnen, wägen sind wichtige Handlungen, ganz sicher. Aber dann heißt's: sich entscheiden und handeln, ohne viel umzuschauen, woher der Wind weht und welcherlei Wolken vorüberziehen!"

Mut brauchen wir wieder in der Kunst; nicht den albernen Mut, Dissonanzen zu schreiben und Formen zu zerschlagen — dazu genügt Frechheit! — sondern Mut im Kampfe gegen die Versuchung durch alle Äußerlichkeiten der Welt, Mut, bei der Lebensentscheidung zwischen Schmuck und Lied sich selbst und den seelischen Mächten des Lebens treu zu bleiben!

Die Beeinflussung des Schumannschen Liedes / von Dr. Rudolf Felber, Wien

(Fortsetzung)

Auch zu Wagner, dem Schumann nicht gerade sehr gewogen war, sind Beziehungen vorhanden, und zwar durchwegs zum „Lohengrin", der 1850 in Weimar zum ersten Male in Szene ging; im selben Jahre entstanden die bezüglichen Schumannschen Lieder, nämlich op. 77/3, 87, 96/2 und 83/1. Besonders ersteres fällt durch den hohen Grad seiner Verwandtschaft und die gemeinsame Tonart (A-Dur) auf, was bei Schumanns absolutem Gehör kaum Zufall sein dürfte; denn die Identität der Grundtonart besteht auch zwischen Mendelssohns „Frühlingslied" und op. 77/3 einer- und op. 51/5 andererseits, ähnlich zwischen op. 40/3 und Schuberts op. 89/10.

Schumann op. 77/3:



„Lohengrin":



Besprechungen

Hans Bullerian: Op. 18. Sonate H-Moll für Violoncello und Klavier.

Ein ungeheuer leidenschaftliches Werk rast an uns vorüber. Formvollendet; aufgebaut auf wuchtige und herrliche Themen. Die Brahmsschen Musen gingen mit zu Werke.

Robert Kahn: Op. 74. Konzertstück für Klavier und Orchester.

R. K., der feine Musiker, geht auch in diesem Werke den Weg des ehrlichen Tonschöpfers, der in feiner Sprache ein Meisterwerk von bleibendem Werte schuf.

Friedrich Leipoldt

R. Wagner: Die wahre Reinstimmung. Kommissionsverlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Um es sofort zu sagen: Die Schrift ist eine musikwissenschaftliche Tat. Daß von Öttingens Reinstimmung früher oder später eine Korrektur erfahren würde, war jedem Einsichtigen klar. Daß es so bald und so gründlich geschah, ist eine Überraschung. Dem gegen die Natur verstoßenden Bestreben nach absoluter Quintenreinheit, nach „öder Gleichmacherei", wird das „Beharren in der Tonart" als oberstes Gesetz ent-

gegengestellt. Die temperierte Skala erweist sich als ebenfalls von der Natur vorgesehene, gesetzmäßige Ordnung; denn die Abweichung der zwölf temperierten Skalentöne von ihren naturreinen Vorlagen entspricht vollkommen den ganzzahligen Potenzen des als Korrektureinheit gefundenen Faktors 1,001130. Mit Hilfe der temperierten 12 Töne und der durch die Potenzen des Korrektur-Faktors korrigierten Halbtöne werden zwölf „stetige" Leitern aufgebaut, für die es nur das eine Wort gibt: „Das Ei des Kolumbus". Nur der Maßstab der zwölfstufigen Temperierung und nur der Korrekturfaktor 1,001130 führen zu dieser Stetigkeit, die auch bei Einführung der Vierteltöne gewahrt bleibt. Eine jede der zwölf stetigen Leitern enthält eine reine Dur- und eine reine Molleiter, und zwar führt die Molleiter von der großen Septime abwärts, z. B. Dur: c d e f g a h (c), Moll: h a g fis e d c (h). Das Gegenbild zu C-Dur ist demnach E-Moll von h abwärts und darum vom Verfasser H-Moll (Vorzeichen 1 ♯) genannt. Die ganze Bedeutung der „Korrekturlehre" wird ersichtlich werden, wenn ein nach diesen Gesichtspunkten gebautes Reininstrument zur Verfügung stehen wird. Den Wissenschaftlern sei die Kenntnisnahme dieser Schrift dringend empfohlen.

Jos. Achtélik

Mozart-Busoni: Fantasie für eine Orgelwalze, für zwei Klaviere bearbeitet. Edition Breitkopf.

Die meisterhafte, im Fugato auch kontrapunktisch interessante, Gelegenheitskomposition des Allkönners Mozart erlebt durch Busonis geschickte Überarbeitung für zwei Klaviere eine recht glückliche Auferstehung und bildet für die Literatur für vierhändige Klaviermusik zu zwei Klavieren eine hocherfreuliche Bereicherung.

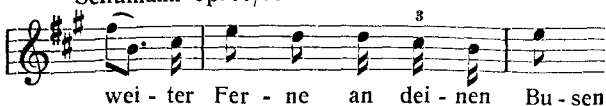
Th. Raillard

Aus dem Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig:

Reinhard Oppel: Op. 21. Fünf Stücke für Klavier.

Eine magere Musik, die auf Stelzen geht, nicht echt in der Empfindung ist und sich krampfhaft müht, neu

Schumann op. 77/3:



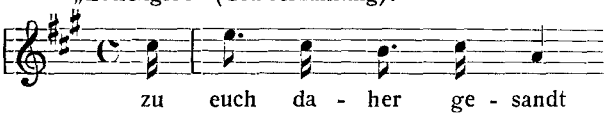
„Lohengrin":



Schumann op. 87:



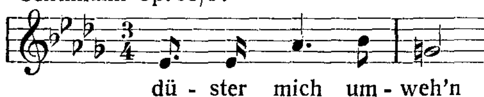
„Lohengrin" (Gralserzählung):







Schumann op. 83/1:



„Lohengrin":



Vereinzelt bestehen auch Beziehungen zu Mozart in op. 98a/7, welches an den „Figaro" gemahnt, ferner zur italienischen Charakterarie (Baßbuffo-Arie) der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Piccini, Sacchini) in op. 74/8.

Hoch anzuschlagen ist der Einfluß des deutschen Volksliedes, an welches das Schumann-Lied nicht nur formal (Strophenform, Motiv-Wiederholungen und Versetzungen) anknüpft, sondern

das es auch inhaltlich oft in der, dieser Form angemessenen Weise nachgestaltet, ohne sich aber künstlerisch an das Volkslied zu verlieren oder etwas von seiner persönlichen Note einzubüßen. Im Gegenteil wird durch den volkstümlichen Zug der Reiz der Originalität noch erhöht, und man muß Spitta unbedingt beipflichten, wenn er behauptet, daß Schumanns Lieder ihre außerordentliche Popularität hauptsächlich diesem „nationalen Elemente" verdanken. Die leichte Sangbarkeit, sowie der bescheidene Stimmumfang vieler Lieder ist im wesentlichen auch auf diesen Umstand zurückzuführen.

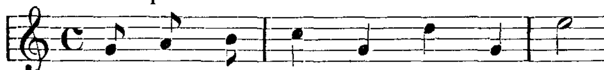
Neben dem eigentlichen Volkslied hat noch eine Abart desselben auf das Schumann'sche Lied eingewirkt: das deutsche Studentenlied. Schumanns rege Beteiligung am studentischen Leben zu Beginn seiner Universitätszeit ließ vermuten, daß auch das feuchtfröhliche Studentenlied nicht ohne Einfluß auf sein Liedschaffen bleiben würde. In dieser Richtung gepflogene Untersuchungen ließen auch besondere Beziehungen erkennen und zwar in:

op. 36/3 und 64/3 mit „Der Papst lebt herrlich in der Welt"

op. 36/3: jeweilig 5. und 6. Vers



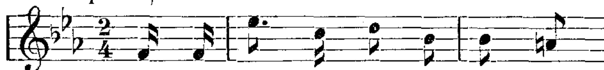
Der Papst — — —"



auch trinkt er täg - lich sei - nen Wein

op. 98a/7 mit „Auf, ihr meine deutschen Brüder"

op. 98 a/7:

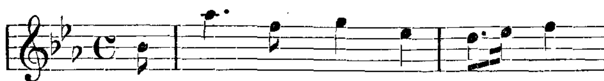


wenn die Nach - ti - gall Ver - lieb - ten

„Auf, ihr — — —"



diese Phrase findet sich häufig in Studentenliedern, z. B. auch in „Deutscher Freiheits Schlachtruf" von Methfessel:



und interessant zu scheinen (7/4 Takt).

Reinhard Oppel: Op. 26. Kleine Suite für Klavier. Fünf Nummern.

Auch hier gilt das oben Gesagte.

Reinhard Oppel: Op. 27. Vier Präludien für Klavier.

Gequälte, reizlose Nichtigkeiten.

Reinhard Oppel: Op. 28. Ciacona für Klavier. Thema von Mattheson.

Trocken und mühselig. Auch in der Perücke des seligen alten Mattheson wirkt der Komponist nicht interessanter oder anziehender.

Rudolf Peterka: Op. 8. Triumph des Lebens. Ein rhapsodisches Vorspiel für großes Orchester. Partitur. Klavierauszug von Otto Schulhof. N. Simrock, Berlin.

Ein glücklich konzipiertes, frisches Werk. Eine sinfonische Dichtung ohne beigefügtes Programm. Die Themen sind plastisch, eindrücklich und wirksam, die Orchestrierung glänzend beherrscht und sehr effektvoll. Der Klavierauszug von Schulhof ist geschickt gearbeitet und ermöglicht eine spielbare Wiedergabe auf dem Klavier.

Th. Raillard

Paul Graener: Op. 63. Suite für Flöte und Klavier. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin.

Die Bläsermusik, die ja jetzt erfreulicherweise immer stärkeres Interesse findet — auch bei den Komponisten — hat Graener mit einer Flötensuite auch seinerseits bereichert. Auf ein still versonnenes Präludium folgt ein auf einem glücklichen melodischen Einfall aufgebautes graziöses Menuett von besonderem Liebreiz. Das folgende Larghetto ist wieder ernst gestimmt. Der lustige Schlußsatz mit seinen famosen Grundrhythmen bildet einen wirksamen Kontrast zu den Vordersätzen. Auch in dieser Suite nimmt Graener durch die Wärme und den natürlichen Fluß seiner Tonsprache für sich ein. Flötisten mit schönem großen Ton und gutem Vortrag finden hier eine dankbare Aufgabe.

Georg Kiessig

Gerhard Dorschfeldt: Op. 8. Sechs Gesänge. F. E. C. Leuckart.

D. besitzt Begabung für gefällige, etwas billige Melodik, bedarf aber noch strenger Selbstzucht. Derart an einem Text vorbeizukomponieren wie in Nr. 5: „So jung und toll“ ist allerhand. Mit den Klavierbegleitungen macht sich's D. sehr leicht, mit Arpeggien und Tremolo wie in Nr. 1 ist's nun doch nicht mehr getan. Fleißiges Studium guter Meister ist hier dringend anzuraten.

Leo Kieslich: Op. 75. Nr. 2. Sonnenaufgang im Gebirge. Vierstimmiger Männerchor. Verlag für neuzeitliche Kunst, Magdeburg.

K. versteht es, seine dichterische Vorlage musikalisch mit geübter Hand wirkungsvoll zu gestalten und zum Schluß machtvoll zu steigern.

Der Todspieler. Ballade von Börries von Münchhausen. Melodramatische Musik von Theodor Wünschmann: Op. 5. Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig.

Die packende Ballade hat W. durch seine sich moderner Mittel bedienende Musik wirksam untermalt. Das Melodram kann als solches gut empfohlen werden.

Georg Kiessig

Janis Medins: Präludium und Romanze für Violine mit Klavier. Bote & Bock, Berlin.

Zwei dankbare Vortragsstücke von vornehmer Eleganz, melodisch von apartem exotischen Reiz (Vermeidung des Leittons) und harmonisch klangvoll, Salonmusik von der Art, die auch der geschmackvolle Geiger bei passender Gelegenheit gern einmal spielt (Sicherheit in den oberen Lagen erforderlich).

Dr. H. Kleemann

160 Volkslieder in bayrischer Mundart für eine Singstimme mit leichter Zither- oder Gitarrebegleitung von J. Holzer. — Gitarrebegleitung von Theodor Salzmann. 2 Hefte à M 1,50. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Eine prächtige Sammlung herziger, zuweilen recht kecker Volksweisen, in Me-

Op. 104/4 mit „Stimmt an mit hellem, hohem Klang“, komp. von Methfessel.

op. 104/4:





Sämtliche drei sind beliebte und oft gesungene Studentenlieder (bei den ersten beiden Autoren unbekannt). Auch der burschikose Ton mancher Lieder wie 35/6, 3, 36/1, weist zum Studentenliede hin.

Die Rhythmik, welche bei Schumann besonders hoch entwickelt ist, trägt zur Gänze den Stempel seiner Eigenart. In der Harmonik weist die Vorliebe der Modulation zur Unterdominante und die häufige Nutzbarmachung der Terzverwandtschaft zur scharfen tonlichen Charakterisierung auffallender textlicher Gegensätze (op. 25/1, 5, 8, op. 24/3 usw., usw.) zu Schubert hin, der sich dieser Kunstmittel in ganz analoger Weise bediente. In Schumanns Instrumentalwerken begegnen wir gleichfalls häufig diesem harmonischen Verfahren, mit ähnlicher Tendenz wie in den Liedern, teils in Form der vermittelten oder unvermittelten Modulation innerhalb eines kleinen Abschnittes oder so, daß einem größeren Teile eine der Tonika terzverwandte Tonart als Grundtonart untergelegt wird.

Die Aufdeckung mannigfacher Beziehungen Schumanns zu Vorgängern und Zeitgenossen bezeugt, daß die bisher verbreitete allgemeine Ansicht, daß das Schumannsche Lied bis ins einzelne die Merkmale seiner künstlerischen Handschrift aufweise, durchaus nicht zu Recht besteht. Sie will natürlich keineswegs dem tiefen und starken Persönlichkeitswert der Schumannschen Lieder nahetreten, möchte aber für die Tatsache mit einstehen, daß auch die stärkste künstlerische Physiognomie im einzelnen als beeinflußbar sich erweist; daß auch eine derartig ausgeprägte Individualität wie Schumann, die durchaus Neues und Eigenes auf durchaus eigene Weise zu sagen vermag, sich oft im Unterbewußtsein fremder Gedanken nicht erwehren kann, dieselben dort künstlerisch verarbeitet und als vermeintliche eigene Bausteine ihrem künstlerischen Gebäude bewußt einfügt; daß schließlich sogar wesensgegensätzliche Naturen, wie Schumann und Wag-

ner (Brahms künstlerische Beziehungen zu Wagner zu untersuchen, würde sicherlich auch die Mühe lohnen!), gelegentlich zueinander in Beziehungen treten. Scharfe Grenzen lassen sich im Leben ebensowenig wie in der Kunst ziehen. In seinem Leben wie in seiner Kunst erweist sich der Künstler als soziales Wesen, das in und durch seine engere und weitere künstlerische Familie besteht.

lodie und Modulation einfach, natürlich und warm empfunden, — ein echtes Bild der bayrischen Volksseele! Die Gitarrebegleitung ist leicht ausführbar und von Theodor Salzmann genau bezeichnet. — Sämtliche Lieder können auch für Zither allein ausgeführt werden. L. K.

Der Dialekt in der Musik

Von Adolf Prümers, Herne i. W.

Unsere Muttersprache mit ihrem reinen klassischen Hochdeutsch und ihren vielspältigen Dialekten muß jedem, welcher Gefühl und Sinn für Lautbildung, Sprachklang und Sprachkunde besitzt, ein „wonnesam-trauter" Besitz werden, den er als hohes Kulturgut zu schätzen weiß. Wer sein Lebtag auf heimatlicher Scholle sitzt, weiß wenig oder nichts von anderen Mundarten, wie so mancher Fanatiker in der Musik nichts als den Bachstil gelten lassen möchte. Nur vom Hörensagen oder aus Liebhabertheaterstücken kennt der Schollenmensch den Bayerischen, den Berliner und den Leipziger Dialekt, notabene in verzerrter Übertreibung. Und doch haben wir auch in deutschen Landen Dorfgegenden mit derartig scharf ausgeprägten Sprachgrenzen, daß sich die Bewohner zweier Nachbardörfer so sprachfremd gegenüberstehen wie die sprachverwirrten Turmbauer zu Babel. Neben Hochdeutsch und Dialekt ist eine dritte Sprachart in Umlauf; das ist die „Werkeltagssprache in Hemdärmeln" mit ihren aus Nachlässigkeit geborenen und durch Gewohnheit erstarrten Typen der Sprachdummheiten („bei die Hitze, wegen dem Geld, ich sage dich das, ich gehe im Bett, Wurscht" usw.). Es ist nun Sache des Charakters, in welchen von diesen drei Spracharten sich der Mensch zu geben beliebt. Träger der Sprachdummheiten zu sein, ist kein Verdienst; wohl aber besteht der Dialekt neben dem Hochdeutsch in Ehren, weil er eine Art Heimatsprache darstellt. So spricht der westfälische Bauer, der pommersche Gutsbesitzer, der ostpreußische Schiffer sein geliebtes Plattdeutsch, der Tiroler sein „Alpendeutsch", das ihm als Muttersprache heilig und heimisch geworden, ja mit ihm selbst zu einer untrennbaren Einheit verwachsen ist. Hoch im Ansehen steht der Dialekt in manchen Gegenden selbst in der vornehmen Gesellschaft; so spricht der geborene Kölner als Akademiker noch sein geliebtes „Kölsch" und der gebildete Schweizer sein Schwyzer Dütsch. In dem Wechselgebrauch von Dialekt und Hochdeutsch liegt eine wohltuende Erholung für Zunge und Ohr. Das Streben nach völlig dialektfreier Aussprache, wie wir sie beim Redner, Schauspieler und Sänger fordern müssen, hat trotzdem auch im gewöhnlichen Leben volle Berechtigung, denn eine tadelfreie Aussprache gehört zur Harmonie des Charakters. Sprach aber Schiller, dessen Bühnensprache so hochideal, so klassisch gebildet ist, im persönlichen Verkehr nicht sein mütterliches Schwäbisch? Es kommt hinzu, den Grad der Beliebtheit so mancher Dialekte festzustellen. Der schnoddrige Berliner Schusterjungendialekt teilt mit dem Leipziger „Bliemchen"-Dialekt den traurigen Ruhm größter

Unbeliebtheit; der Abscheu vor Berlin überhaupt kommt auch in der energischen Ablehnung seines mit Recht widerlich genannten Dialekts zum Ausdruck. Hingegen wird der Leipziger „Bliemchen“-Dialekt fälschlicherweise häufig schlechthin als „sächsischer Dialekt“ bezeichnet, obwohl dieser bei aller Verwaschenheit der sprachlichen Linien und bei allem Hemdärmelton doch grundverschieden ist von dem auf der Bühne als „sächsisch“ dargebotenen Dialekt. Seit Sudermann ist auch der ostpreußische Dialekt bühnenfähig geworden und die elsässischen und niedersächsischen Dialektstücke, das „Kölsche Kasperle-Tünnes-Theater“, an dem wir in der Jugend uns ergötzten, und mehr noch die plattdeutschen Dorfpredigten sind schlagende Beweise für die gerechte Würdigung und Einschätzung unserer völkischen Mundarten, die als Heimatsprachen den inneren Kern von Land und Leuten besser erkennen lassen als manche doktrinäre Analyse. Als weit in der Welt umhergeworfener Musikus habe ich viel deutsche Lande gesehen und viel Dialekte kennengelernt; wie aber spitzt mein Ohr, wie lauscht mein Inneres, wenn ich im bunten Wechsel des Lebens Leuten begegne, die durch ihre Sprache von ihrer Heimat zeugen, in der auch ich geweilt habe. Jeden Laut sauge ich ein wie ein köstliches Naß; denn mit diesem spezifischen Klangfarbenton steht auch urplötzlich das Landschaftsbild vor mir, wie es in seiner typischen Eigenart und Schönheit in meinem Gedächtnisse lebt, oder ich sehe Gestalten vor mir, die einst den gleichen sprachlichen Tonfall, die gleiche Klangfärbung besaßen und nun plötzlich leibhaftig vor mir stehen, obwohl sie längst unter dem grünen Rasen schlafen. So interessiert den tieferschürfenden Menschenkenner und Menschenbeobachter Sprache, Tonfall, Klangfarbe, Lautbildung seiner Mitmenschen.

Von der Sprache des Verstandes zur Sprache des Herzens, der Empfindungen und Gefühle ist nur ein Schritt. Das reine klassische Hochdeutsch der Tonkunst besitzt die deutsche Nation in den Schätzen der Großmeister Haydn, Mozart, Beethoven; das Altklassische vertreten Bach, Händel; die Romantiker das romantische Hochdeutsch. Das Ideal deutscher Bühnenweihfestsprache erstand uns in den Werken des Bayreuther Meisters. Wo begegnen wir nun dem Dialekt in der Musik? Wir suchen ihn wie den Dialekt der Sprache in den kulturell-klimatischen Verhältnissen einzelner Landstriche. Die besondere Wesensart des Volksstammes verleiht dem Dialekt sein Gepräge; die sprachlichen Elemente des Dialektes sind gebildet aus Lautvertauschungen, Silbenverstümmelungen und Wortbiegungen; auch der musikalische Dialekt kennt solche Biegungen, Vertauschungen, Verstümmelungen. Die Wesensart z. B. des Wiener Praterliedes, jenes „herzigen“ Liedes im Stile des „Wein' nicht, Mutterl“ neigt zweifellos dem Dialektkreise zu. Diese von Zigarettendunst geschwängerten und nach Gefühlsbenzol duftenden Rührlieder verdienen die Bezeichnung „Wiener Dialektmusik“ mit vollem Rechte. Auch das deutsche Soldaten- und Gassenlied kennt selbst bis in die kalten Zonen Norddeutschlands hinauf derartige Trauerkloßlieder vom armen Waisenkind, vom Fremdenlegionär, vom Bergmannskind, vom Hamburger „Mädel fürs Geld“, und die Musik dieser poetischen Prachtmuster ohne Wert ergeht sich in jauhlenden Terz- oder Quartschleifen usw. nach oben oder unten, wie sie auch der Kaffeehausgeiger so sündhaft-sinnlich-süßlich zu wimmern versteht. Wie das Volk singt, das Volk der Gasse, der Putz- und

Nähstuben, der Werkstätten, das ist „deutsche Dialektmusik“ auf vokalem Gebiete, nicht etwa um des musikalischen Dialektes willen begehrens- oder gar nachahmenswert. Denn in der Musik noch viel mehr als in der Sprache neigt der Begriff Dialekt zum Negativen. Dialektmusik ist wie das Häßliche die Folie zum Schönen und zum Ideal überhaupt; aber trotz alles Negativen, trotz alles Banalen bildet die Dialektmusik nicht nur den bewußten Gegensatz zu Klassizismus, Romantik und Musikdrama: ihre letzten vollendeten Ausläufer münden eben doch an den Grenzen der reinen abgeklärten Musik, die ein klassisches musikalisches Hochdeutsch verkörpert. Wenn wir den Begriff Dialekt als „Sprache der Gasse“ definieren, so müssen die Berliner Operettenschlager und die Gassenhauer der Kölner Karnevalszeit gleichfalls als Dialektmusik oft schlimmster Sorte angesprochen werden. In eine ganz andere Klasse gehören aber z. B. die Dialektmusiken der Lumpensammler, Straßenhändler, Bahnhofskellner und Zeitungsjungen.

Um ausfindig zu machen, was denn unter Dialektmusik zu verstehen sei, beantworten wir erst die leichtere Frage nach Form und Inhalt der musikalischen Reinkultur. Die Gesetze dieser letzteren umschließen alles, was an Formenschönheit, an Ebenmaß, an Mannigfaltigkeit in der Einheit, an Wohllaut, Melodienreichtum, an harmonischer Farbenpracht, an rhythmischer Viel- und Neugestaltung, an beredtestem Ausdrucke männlicher Entschlossenheit und weiblichen Duldens von des Schöpfers Hand aus der Tiefe ans Licht gebracht werden kann. Diese Forderungen haben unsere Großmeister restlos erfüllt. Was nun den sprachlichen Dialekt von dem Hochdeutsch unterscheidet, das ist seine größere Bodenständigkeit, seine Wurzelung im Boden der heimatlichen Scholle. So dürfen wir Griegs Lebenswerk als nationale Dialektmusik im bestenSinne des Wortes bezeichnen; so sind auch die vielen neurussischen Komponisten, die in ihren sinfonischen Tongemälden Bestandteile nationaler Volkslieder motivisch verwerten, Dialektmusiker. Während der Titan Beethoven den ganzen Erdball aufwühlt und über den Nationen stehend, eine Weltsprache führt, die jedes menschliche Ohr aufhorchen läßt und erschüttert, zieht die bodenständige Dialektmusik engere Kreise um die heimatliche Scholle, nur hier recht gedeihend. Dieser Beschränkung auf die Scholle folgen aber noch andere, besonders auf rhythmischem und harmonischem Gebiete; sie führen uns dazu, die besonderen Merkmale und Kennzeichen der musikalischen Dialektsprache zu sammeln und zu sichten. Allein schon der Bänkelsängerrhythmus kennzeichnet den Berliner Drehorgeldialekt so mancher bluttriefenden Schauerballade und so mancher wehleidigen Katzenjammeriade:



bis zum Schlusse der 32 Strophen. Melodischerseits zählt auch der sogenannte „Schusterfleck“ zu den Elementen der Dialektmusik: „Gestern abend war Vetter Michel da“ und „An Alexis send ich dich“ sind charakteristische Belege für die Art Dialektmusik einer über hundert Jahre zurückliegenden Zeit. Die stumpfsinnige Wiederholung eines Motivkeimes auf anderen Stufen der Tonleiter findet keine Gnade vor anspruchsvollen Richteraugen; geistige Trägheit sollte auch in der Tonkunst noch energischer gerügt und noch gründlicher verlacht werden — ich denke da auch

an die „typischen“ Programme der Konzertpianisten, Geiger und Solosänger! Das melodische Intervall der fallenden Quarte, rein und vermindert, ist ein weiteres Merkmal der Dialektmusik, besonders der Wiener Limonadenfabrik Kutschera & Cie.



Oder im „Vaterl, Vaterl, geh, verzeih mir!“



Die Umbiegung des nach oben strebenden Leittons in tiefere Lagen ist der richtige Typ einer dekadenten Musik. Das ist krassester Feminismus der Musik — der tränentriefende Bänkelsänger im Weiberrock. Diese Sorte Dialektmusik ist schlimmster Schund, der vom Erdboden weggefegt werden müßte vom heiligen Zorn Gottes. Als „ausländische“ Dialektmusik müssen wir die exotische Foxtrotliteratur bezeichnen; wir würden uns entsetzen, wenn heute ein Deutscher einen französischen oder englischen Dialekt als Umgangssprache wählen wollte; aber diese ausländische Schüttelfrost- und Gummizellenmusik zu singen und nach ihr zu tanzen, entblödet sich unsere hoffnungsvolle Jugend nicht.

Etwas ganz anderes ist da z. B. die bayerische Dialektmusik des Schnadahüpferls. Das ist urgesunde, kraftstrotzende Volksmusik, und in ihr ist beides vereint: Tanz und Lied. Die ganze Fröhlichkeit und Ausgelassenheit des Bayern, der so gemütlich und treuherzig ist, solange ihn keiner reizt, kommt hier zum Ausdruck; ihm lachen Herz und Mund, er singt und tanzt zugleich, jeder Nerv, jeder Blutstropfen arbeitet mit; er ist in seinem Element: „Sakra!“ Und der helle übermütige Juchzer bildet Höhepunkt und Abschluß dieser volksechten Dialektmusik. Wesensverwandt ist der Jodler, jenes musikalische Dialektkind der Berge; aus dem Naturlaut geboren, Träger der verschiedensten Stimmungen, bald ausgelassen lustig, bald elegisch träumerisch.

Ein Merkmal des schwäbischen Volksliedes ist z. B. der Abschluß der Oberstimme in der Terzlage, wie er in den „Silcherle“ heimisch geworden ist; terminologisch als „schwäbische Terz“ zu buchen. Überläufer von der Dialektmusik zum musikalischen Hochdeutsch sind Kuhreigen und Schalmei, Dudelsack und Musette, letztere in der Bachschen Gavotte, ferner rein vokal das geistliche Volkslied, das Werbelied der Heilsarmee, das „Lied im Volkston“ der Männerchorkreise, die in der Liedertafelei einen großen Sack voll Dialektmusik zweiter Güte mit sich herumschleppen. Für die Entwicklung eines Liedes aus den Schalmeimotiven böhmischer Hirtenmusikanten ist das Weihnachtslied „Kommet ihr Hirten“ ein klassisches Beispiel. Schalmeienthemen treffen wir auch in Ouvertüren und Sinfoniesätzen an, wie der Ländler in Menuett und Scherzo der Sinfonie seine „hochdeutsche“ Übertragung und Verklärung gefunden hat. Wie weiterhin die Signalmusik als Nachrichtendienst einen musikalischen Dialekt verkörpert, so ist auch der Militärmarsch beste Dialektmusik bis in seine schematische Form und technische Metrik besonders des Begleitkörpers,

der trotz aller melodisch-harmonischen Eleganz doch immer Dialekt bleiben muß, um den Charakter der Marschmusik zu wahren. Im klassischen Marsche vereinigt sich musikalisches Hochdeutsch mit dem Dialekt des Begleitkörpers.

Wir finden in der Musik dieselbe Erscheinung wie in Schrift und Sprache: aus dem gleichen Material formt der Mensch Predigt und Zote, Choral und Foxtrot; mit den gleichen Tönen lobt und lästert er Gott; Höchstes zu künden und Gemeinstes zu verbreiten, leihen ihm Musik und Sprache ihr Material und ihren Rhythmus. So ist auch der Dialekt in Musik und Sprache das zweite Antlitz der Menschheit.

Ferruccio Busoni, geb. 1. April 1866 in Empoli bei Florenz, gest. 27. Juli 1924 in Berlin / Von Dr. A. Heuß

Die Nachricht vom Tode Busonis erreicht mich, ausgerechnet im schweizerisch-italienischen Bellinzona, wohin mich das schlechte Wetter ziemlich weit oben aus den Bergen getrieben hatte. Bei schönem Wetter hätte mich die Nachricht viel später und wohl nur ganz zufällig erreicht, jetzt gelingt es aber wohl noch, ein Wort über diesen Mann in der August-Nummer unterzubringen. Garantieren kann ich nicht, denn ich bin fern vom Schuß, soweit wenigstens die Druckerei in Frage kommt.

So eigentlich überrascht hat der Tod Busonis wohl niemand, der über sein Befinden im letzten Jahr unterrichtet war. Das Konzertieren hatte Busoni seit seiner Rückkehr nach Deutschland fast ganz aufgegeben, man wußte, daß er sich, mit bereits geschwächter Gesundheit, vor allem der Beendigung seines „Faust" widmete, und schwer genug soll das Arbeiten im letzten Jahr vor sich gegangen sein. Ob das Werk, an dem nur wenige Stücke noch gefehlt haben sollen, fertig geworden ist, entzieht sich meiner Kenntnis, aber symbolhaft wird es wohl bleiben, daß dieser eigenartige Italiener-Deutsche — Busonis Mutter war eine Deutsche — sich jahrelang und bis zum Ende seines Lebens gerade mit dem Faustproblem abgab. Man darf auch wohl sagen, Busoni wollte ein Faust sein, ohne aber ein solcher zu sein, und darin bestand seine Tragik. Sicherlich gehörte er zu den Naturen, die „immer strebend sich bemühten" und deshalb auch „erlöst" werden, aber das Fundament, das seinem Streben zugrunde lag, genügte nicht, um zu einem Ziele zu führen, das vor allem auch Busoni selbst befriedigte. Es wird Sache seiner speziellen Biographen sein, zu entscheiden, ob an dem schließlich unbefriedigenden Resultat seine Natur oder seine besondere Entwicklung die Hauptschuld trug, wie ja gleich von Geburt an überaus viel in diese glänzende Begabung sich hineinmischte. Während einem Liszt die Doppelabstammung keine Skrupel bereitete, wird Busoni fast zeitlebens hin- und hergezogen, es bedürfte auch schließlich seines symbolhaften „Fausts" nicht, um zu wissen, daß sein deutsches Wesen oder, vielleicht noch besser, sein Streben zu deutschem Wesen den Ausschlag gab. Ungemein bezeichnend ist für ihn in dieser Beziehung Johann Sebastian Bach geworden, mit dem er sich in einer Intensität beschäftigte, wie kein berühmter Pianist vor ihm. War's das unmittelbar Menschliche an Bach oder das künstlerisch rein Musikalische, die „Kunst" des Einzigen, die den berühmten und sicherlich überaus fesselnden Bearbeiter sämtlicher Klavierwerke Bachs mehr anzog? Das letztere steht fest, so verkehrt es gerade bei Busoni wäre, diese Unterscheidung im groben Sinne anzuwenden. Wenn er aber immer wieder z. B. zeigt, was an gesteigerter polyphoner Kunst aus Themen Bachs herausgeschlagen werden könnte, wenn er förmlich zu bedauern scheint, daß Bach eigentlich ganz einfach blieb und das Kapital zu einem großen Teil ungenützt liegen ließ, wenn er weiterhin Bachs unvollendet gebliebene „Kunst der

Fuge" vollenden zu müssen glaubte, d. h. mit einer ausgesprochenen intellektuellen Inbrunst in einer „Kunst der Töne", und zwar abstrakter Töne, förmlich schwelgte, so kann man lediglich aus seiner Beschäftigung mit Bach erkennen, worin schließlich Busonis Musikertum verankert war: Nicht der seelische Antrieb, der bei einem Komponisten, der das Herz auf dem rechten Fleck hat, sich in Töne, in Musik auslöst, war für ihn mehr das Maßgebende, sondern eine spekulative Beschäftigung mit den Tönen als solchen, und von einer derartigen Beschäftigung versprach er sich auch eine ganz neue Zukunft der Musik, glaubte er sogar, daß wir erst am Anfang der musikalischen Entwicklung stehen; ein intellektuell-spekulativer Töne-Taumel muß etwa diesen nie ruhenden Mann ergriffen haben, so, wenn er sich auf immer neue Tonarten stürzte oder selbst solche konstruierte, und was derartiger, man kann's schließlich doch nicht anders nennen, Spielereien mehr sind. Was denn auch Busoni in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik" zu einem großen Teil schreibt, ist einer ernsten Erörterung wirklich kaum wert, d. h. vielleicht in einer Zeit, in der alles Feststehende ins Gegenteilige umschlägt, man also auch die Anschauung vertritt, Ausgangspunkt für das künstlerische Schaffen sei nicht der seelische Antrieb, sondern spekulative, blutlose Gehirntätigkeit. In der feurigen Art nun aber, wie Busoni seinen Standpunkt vertrat, liegt etwas Jugendliches, man glaubt einen besonders gearteten, feurigen Knaben zu hören, bei dem man aber das Gefühl hat, daß er sich nie zu einem Manne auswachsen wird. Daß sich Busoni in der letzten Zeit von der modernsten Richtung, die er hat heraufbeschwören helfen, in gewisser Beziehung lossagte, wird man kaum stark in die Wagschale legen dürfen. Es ist begreiflich, daß der bald gealterte Busoni die Wahnsinns-Galoppade, die man während der letzten sechs Jahre anschlug, nicht mehr mitmachen konnte, wovon ihn vielleicht auch der romanische Teil seines Wesens abhielt. Einst an der Spitze der modernen Entwicklung, sah er sich nunmehr hinten, was vor zehn Jahren bei ihm extravagant erschien, ist heute bereits verblaßt, es zeigt sich eben auch an Busoni, daß die Mittel als solche rasch veralten, wenn das Treibende in ihnen nicht der Seele entströmte. Von seinen früheren Werken, wie das heute öfters gespielte Violinkonzert, wirkt manches weit frischer und unmittelbarer als seine späteren Werke, weil er sich damals noch unbedenklich seinem reichen, mit der Zeit aber immer trockener werdenden Innern hingab.

In so manchen Ländern Busoni seine Wirkungsstätte aufgeschlagen hat (in Rußland, Amerika, Italien, der Schweiz), sein eigentliches Wahlland ist Deutschland geworden und geblieben. Und man wird diesem spekulativen Komponisten, dessen glänzendes, ebenso geistig selbständiges wie formstarkes Pianistentum schon lange hinter seiner sonstigen Bedeutung zurücktrat, in erster Linie zur deutschen Musik zählen müssen. Als deutschfühlender Künstler hat sich Busoni auch während des Krieges bewährt, und da Deutschland auch heute noch nicht allzuviele Freunde hat, und gar mancher, der rein deutsches Blut in sich hat, sich zu den Gegnern schlug, so wird man an die untadelige Haltung dieses auch menschlich vornehmen Mannes bei seinem Tode wohl erinnern dürfen. Man wird denn auch noch öfter Gelegenheit haben, sich mit Busoni zu beschäftigen; vor allem als Bearbeiter und Erklärer Bachs dürfte er für sehr lange Zeiten mit der deutschen Musik innerlichst verbunden sein.

Musikalisches Gedankenallerlei

Von Emil Petschnig, Wien

Es wäre eine interessante und für die ins Gewand der Töne gekleidete Psychologie höchst förderliche Arbeit, einmal eine vergleichende Zusammenstellung davon zu machen, wie die einzelnen Komponisten gemäß ihrem Temperament, ihrer Nationalität, dem landschaftlichen Charakter ihrer Heimat die verschiedenen Affekte: Liebe, Zorn, Trauer, Verzweiflung, Heroismus usw. in ihren zahlreichen Schattierungen durch Vokal- oder Programmusik — denn die absolute bietet diesbezüglich keine sicheren Anhaltspunkte — wiedergaben. Durch solche Empirie würde die Ästhetik eine beträchtliche reale Fundierung gewinnen, indes man noch heute über die einzelnen Faktoren, die den „Ausdruck" zustandebringen (Rhythmus, Dynamik der Melodie und die seelischen Werte ihrer harmonischen Unterlage — Tonart, Modulation), immer nur mit allgemeinen Redensarten um sich wirft. Benutzen doch auch die bildenden Künste (besonders deutlich in der Karikatur) sowie der Schauspieler stets wieder bestimmte Gesten und Mienen als kennzeichnend für die eine oder andere Gemütsstimmung. Hat man einmal die Grundgesetze dieser Umbildung der realen Empfindung in ihr ideales klangliches Abbild erkannt, ist deren physiologische Gebundenheit an Blutwärme, Pulsfrequenz, Atmung, Muskelspiel, an die Erregungszustände des Nervus sympathicus einmal in musikalischen Kreisen allgemeiner bewußt geworden, wird man Bedenken tragen, das gegenwärtig übliche gefühl-, ziel- und stillose Stimmen- und Akkordgemenge als Fortschritt und Zukunftsmusik anzupreisen; wird es vielmehr nur als Ausfluß der ungeheuren Neurasthenie bewerten, unter welcher momentan ganz Europa leidet. Gerade auch dadurch, daß die großen Meister — sich in stürmischen Tagen auf sich selbst zurückziehend — ihr Schaffen vor den störenden, beirrenden Zufälligkeiten der Zeitgeschichte bewahrten, ihnen gegenüber beständig ein vom Naturinstinkte gegebenes Ideal der Regeneration im Herzen hegten, wurden sie zu ruhenden Polen in der Erscheinungen Flucht der Jahrtausende, unterscheiden sich die Genies von den mehr oder weniger bedeutenden Talenten, die mit der Mode kommen und schwinden.

* *

Maßstab für den Grad innerer Verwandtschaft eines Komponisten mit der Natur ist seine Harmonik. Je mehr sich diese an die sogenannten „Naturharmonien" anlehnt, um so urwüchsiger, frischer, farbiger, anheimelnder, großzügiger wird der Eindruck der Werke sein, desto populärer werden sie werden, weil sie eben in der entsprechend schlichten, naturnahen Volksseele ihren Ursprung haben. Darum wirken Weber, Schubert, Smetana (überhaupt die Slawen) so lebendig, packen Beet-

Besprechungen

Dan Jones: Op. 7. Sonate für Pianoforte. Raabe & Plothow, Berlin W 9.

Das konstruktive Element überwiegt so stark, daß man zu reinem Genießen nur an vereinzelten Stellen kommt. Der Komponist gibt sich — offenbar bewußt, aber ohne Konsequenz — atonal. Er arbeitet zwar in der Hauptsache mit den schon von Klassikern und Romantikern her wohlbekannten Akkorden (Septakkorden mit und ohne Alteration), aber es fehlt die logische Verknüpfung. Sie sind nicht Ausdruck der im Unterbewußtsein tätigen seelischen Triebkräfte, sondern werden lediglich als Farben verwendet und als solche der Melodie angeheftet. Trotzdem kann man nicht von Impressionismus sprechen, dazu hat die Musik zu wenig Klangreiz, im Gegenteil herrscht eine auf die Länge ermüdende Kraftmeierei. Die Melodie selbst ist nicht intensiv genug, um den Verzicht auf harmonische Spannkräfte zu rechtfertigen. Die ganze Sonate wird von einem Thema beherrscht, aber es kommt nicht zu wirklichen organischen Neubildungen. Es bleibt ein Neben- und Nacheinander. Am ehesten kann das Andante von der Potenz des Autors überzeugen. Hier äußern sich in der Tat lineare Kräfte. Die an Scherzo-Stelle stehende „Fuge" könnte man als grotesk charakterisieren. Das im Verhältnis zum Inhalt ungebührlich lange Finale artet schließlich in einen vorwiegend äußerlichen pianistischen Lärm aus. Man wird im Konzert bei virtuosem Vortrag die technische Leistung des Spielers bewundern, aber innerlich wenig empfangen.

Dr. Hans Kleemann

In Eulenburgs kleiner Partitur-Ausgabe sind neu erschienen:

Dohnanyi: Op. 25. Variationen über ein Kinderlied für großes Orchester mit konzertantem Pianoforte; Sekles: Op. 29.

Gesichte. Phantastische Miniaturen für kleines Orchester; R. Strauß: Orchestersuite aus der Musik zum „Bürger als Edelmann“; Tanzsuite nach Klavierstücken von Couperin; J. S. Bach: Magnificat; Palestrina: Missa Papae Marcellae, beide Werke revidiert und mit einer Einführung versehen von Arnold Schering. Von diesen Werken bedarf eines Hinweises vor allem die Variationen von Dohnanyi, ein erfreulich schönes, echt musikalisches Werk, das noch viel zu wenig bekannt ist. Der Komponist schlägt eine Menge Charakteristisches aus dem bekannten, schon von Mozart benutzten Thema. Zwei echte Pianisten müßte das spielfreudige Werk locken. Daß Sekles' delikate Orchesterstücke nunmehr ohne weiteres zugänglich sind, wird Orchesterkomponisten sehr lieb sein. Die aparten Stücke sehen in der Partitur einfacher aus als sie klanglich erscheinen, immer das Zeichen echten orchestralen Könnens. Palestrinas berühmteste, doch nicht bedeutendste Messe hat Schering mit einem trefflichen Vorwort sowie einem Klavierauszug versehen. Kurz, bei dieser neuesten Serie dieser Ausgaben kommen Freunde alter wie neuer guter Musik auf ihre Kosten. A. H.

Hermann Zilcher: Die Natur. Hymnus von Goethe, für eine mittlere Singstimme und Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gewiß hat sich der Komponist hier eine schwere Aufgabe gestellt; denn der textliche Stoff, eine philosophische Meditation über die Natur, entstammen sie nun Goethe oder einem Pseudo-Goethe, bietet der musikalischen Interpretation zunächst wenig Angriffs- oder Anhaltpunkte. Liegt doch hier keine Lyrik und keine von Gefühlen erfüllte Dramatik vor, sondern eine abstrakte Gedankenkette mit scharfen geistigen Antithesen. Prototypen für derartigen Gesang finden sich beim Chorsänger in der antiken Tragödie und beim psalmodierenden Priester in der alten Kirche. Und in der Tat nimmt Zilcher in

hoven und Bruckner unweigerlich durch die Elementarkraft ihrer meist auf Dreiklängen basierten Thematik. Solche Musik ist erlösend, gleich einem Gang durch Wald und Flur, auf Bergeshöh, entronnen der Hitze, dem Staub und Lärm der Großstadt, deren Kainszeichen die neueste Produktion nur zu sichtbar an der Stirne trägt. Der Durakkord ist physikalischen (Natur-) Ursprungs, das Moll psychischer (menschlicher) Abstammung. Eine Trübung des akustischen Grundphänomens durch Enge und Beklommenheit unseres Geistes- und Seelenlebens, welches wieder von geographischen, meteorologischen, biologischen u. ä. Umständen merkbar beeinflußt wird. So spiegelt sich die Melancholie der Steppe zweifellos in der Musik der Tartaren, Russen und Ungarn ab, eine Gefühlsweise, aus der zur befreienden Großterz vorzudringen, selbst noch einem Bach zum steten Bedürfnis wurde. Der Trieb des „aus Nacht zum Licht“ spricht sich eben in sämtlichen Sphären der Menschheitsentwicklung aus, und die verschiedenen Stadien des ewigen Schwankens zwischen Tier und Gott, materiell und ideal, finden deutlich genug in der unbestimmten Molltonalität, der zufolge es verschiedene Skalen (von der doppelt herben zigeunerischen bis zur ihren Charakter nur mehr schwach behauptenden „melodischen“) gibt, ihr tönendes Abbild. G. Capellens Ansicht, daß das Moll ein Kompromiß zwischen dem Dur der Tonika- und Paralleltonart sei, hat viel für sich. Schon der Zug der Modulation von und zu diesen beiden Punkten zeugt davon. Und wenn wir heute vorsätzlich Intervalle hoch und tief alterieren, um damit den Ausdruck eines besonderen Grades von Lust, bzw. Unlust zu erzielen, warum sollen wir in dieser Verweichlichung, Verweiblichung der im Dur lebenden kräftigen (männlichen) Urtriebe nicht den ersten, von unseren Urahnen unbewußt getanen Schritt auf der Bahn musikalischer Evolution sehen? Können wir doch deren Agens an der ca. tausendjährigen Entfaltung der Polyphonie, der Harmonie zu immer reicheren Gebilden als in der immer differenzierter, komplizierter werdenden menschlichen Psyche beruhend, sogar historisch nachweisen. Und übrigens ist die entschiedene Aufstellung der beiden Tongeschlechter erst eine Errungenschaft neuer Zeit, eine Folge der temperierten Stimmung (mit der an sich „unreinen“ kleinen Terz), während selbst die auf das altgriechische System zurückgehenden Kirchentonarten noch nichts davon wissen. Wenn man sich gegenwärtig wieder der horizontalen Kompositionspraxis des Mittelalters, seinem im Harmonischen „mystischen Schwebezustand“ zuwendet, nachdem man sich am handfesten, eindeutigen Materialismus und Realismus überfüttert hat, so ist auch darin eine Bestätigung unserer Auffassung vom Moll als Dolmetsch einer inneren Unbefriedigung, eines sehnsüchtigen Strebens nach Vollkommenheit zu erblicken, das in mancherlei Graden und Schattierungen ständig um das helle, klare Dur

als Symbol der im Universum vorhandenen, mit ehernstetiger Gesetzmäßigkeit sich auswirkenden Naturkräfte oszilliert.

* *

Das Tremolo stellt Aufregendes, Unheimliches, Grauenvolles dar. In ihm widerspiegelt sich das Beben und Schauern, das bei solchen Anlässen den menschlichen Körper befällt, und bezeichnend ist's, daß es erst mit dem Drama, der nach Aristoteles Furcht und Mitleid erregen sollenden Tragödie, wie sie die Renaissance aus der Antike übernahm und neu belebte, in die Tonkunst einzog; ja eigentlich unter derartigen Einflüssen anfangs des 17. Jahrhunderts erst erfunden wurde. Es blieb deshalb auch vorwiegend ein musikdramatisches Ausdrucksmittel. Ein weiterer triftiger Beleg für die physiologischen Grundlagen der Musik. Wer diese Brücke abbricht, benimmt ihr zugleich Verständlichkeit und Wirkung.

* *

Die Entwicklungsgeschichte der Sprache und Musik weisen viele gemeinsame Züge auf. So läuft z. B. die zusehends feiner nervig werdende Harmonie parallel der immer genaueren Unterscheidung der Begriffe durch Laut- und Flexionsveränderung an den Wurzelsilben. Die Komplizierung der Satzbildung findet ihr Analogon in der Ausweitung des Periodenschemas, in der Polyphonie, hingegen die mit ganz wenigen Tönen sich begnügenden Melodien der Naturvölker dem geringen Wortvorrat der Urmenschen entsprechen, deren primitive Denkvorgänge sich nur mit dem Nächstliegenden, der Erhaltung des Individuums und der Gattung, beschäftigen.

* *

Auch dem Genie sind weitere oder engere Grenzen gesetzt, die seine Anschauungen, seine Empfänglichkeit für Eindrücke auf besondere Gebiete beschränken. So ist des einen Malers Sinn auf Genrebilder, der des andern auf Landschaften oder Stilleben eingerichtet; dieser dramatische Dichter bevorzugt historische Stoffe (wobei nach J. R. Österreich vielleicht ein über Jahrtausende hinweg wirkendes telepathisches Vermögen, das ja auf Sympathie beruht, mittätig sein könnte), jener Opernkomponist dagegen das Mythische und Märchenhafte. Der ist ausgesprochen Lyriker, jener Epiker in Poesie und Musik usw. usw. Jeder findet sich in der speziellen Art und Weise am raschesten, zuverlässigsten wieder, erblickt und erkennt am besten durch dieses Medium die Welt und ihre Beweggründe.

Erklärlich, daß solche Beschränkungen, auf oft eine einzige, man könnte sagen fixe Idee, die bei Mit- und Nachwelt durchzusetzen das Lebenswerk manches Großen ausmacht, gewisse psychische Komplexe zwecks Wahrnehmung und künstlerischer Wiedergabe in äußerster Nuancierung hervorragend trainiert, daß infolge steten Befahrens der nämlichen Nervenbahnen mit der Zeit eine Leichtigkeit des Produzierens erzielt wird, die

richtigem Stilgefühl die Quintessenz aus jenen beiden gesanglichen Deklamationsarten heraus und bildet auf dieser Grundlage sich einen Modus, der, wenn der interpretierende Sänger die gewünschte geistige Höhe hat (man denke an Ludwig Wüllner!), die richtige Lösung für das heikle Problem ist. Natürlich läßt er die Monotonie und Harmoniearmut der beiden genannten Vorläufer weit zurück und weiß einen reichen, beweglichen, farbenschillernden, instrumentalen Untergrund zu schaffen, bei dem er keine Möglichkeit, Stimmung aus dem Text zu ziehen, vorübergehen läßt. Auch melodisch wird der Gesang immer bewegter, leidenschaftlicher — es gibt ja auch eine Leidenschaft des Gedankens — und so erreicht die Entwicklung ihren Höhepunkt bei dem Satz (ff): „Ich preise sie mit allen ihren Werken", um schließlich wieder einzumünden in den Anfangsvers, nun aber mit direkter Anrede: „Natur! Wir sind von dir umgeben und umschlungen." — Das geistreiche Werk wird sicher Freunde finden, wie es das verdient, und kann gewiß bei mancher festlichen Zusammenkunft als musikalische Ausschmückung dienen.

Th. Raillard

G e s ä n g e f ü r M ä d c h e n - u n d F r a u e n s t i m m e n. Bd. III b. Verlag der Zürcher Liederbuchanstalt, Zürich.

Dem ersten Bändchen (IIIa), dessen Lieder ihres schlichten Charakters, daher ihrer leichten Sangbarkeit wegen sich mehr für Schulzwecke und kleine Chöre eigneten, ließ der Verlag unter Redaktion von Musikdirektor C. Vogler nun eine zweite Abteilung folgen, die sich speziell an die Damen geschulterer Gesangsvereinigungen wendet, ihnen hiermit eine sorgfältige Auswahl drei- und vierstimmiger moderner Kompositionen auf diesem ohnehin nicht allzu reichlich bebauten Felde darbietend, so daß sich Dirigenten gewiß sehr willkommene Repertoirebereicherungsmöglichkeiten eröffnen. Es sind religiöse, vaterlands-, natur- und naturgenußpreisende, den einzel-

nen Jahreszeiten angepaßte Lieder, dann Liebeslieder und Lieder verschiedenen Stimmungsgehaltes, von Komponisten Schweizer, Reichsdeutsche und Österreicher vertreten. Sollen aus den 56 hier vorgelegten, z. T. ziemlich umfangreichen Vertonungen einige durch eigenartigere Setzweise, schöne Melodik oder interessante Harmonik besonders auffallende hervorgehoben werden, möchte ich erwähnen: „Frühling!“ von J. Wachsmann, „Galliarde und „Schlummerlied“ von Joseph Haas, „Wächterweise“ von Sigfrid Karg-Elert, „Bergfahrt“ von Friedr. Hegar, „Glöcklein im Herzen“ von Emil Burgstaller, „Glühwürmchen“ von Felix Woyrsch. Aber auch unter den übrigen Stücken wird man noch vieles das Studium lohnende schöne und fesselnde finden, weshalb zu wünschen ist, daß aus dieser neu erschlossenen Quelle künftig gerne und oft geschöpft werde.

Emil Petschnig

„Stimmt an! Lieder für die deutsche Jugend“. Band 1 (112 Seiten). 0,80 M. Band 2 (192 Seiten). 1,40 M. Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig.

Diese im Auftrage der Comeniusbücherei von einem Ausschuß der Lehrervereine Leipzig-Stadt und -Land ausgewählte Liedersammlung wird seine Bestimmung für den Gesangsunterricht in den Volksschulen voll und ganz erfüllen. Aber auch darüber hinaus ist es eine vorbildliche Liedersammlung, die jeder Gesangslehrer gern verwenden wird. In 13 inhaltlich verschiedenen Gruppen wird eine reiche, gute Auswahl von Volks- und volkstümlichen Liedern geboten, ein- und zweistimmig; im 2. Band auch dreistimmig. Form, Inhalt und auch die mehrstimmige Bearbeitung sind vorbildlich, so daß man die Einführung dieses Buches als Liederbuch in den Leipziger Volksschulen gut verstehen kann.

Fr. Graupner

aber nur zu gern in Manier ausartet, welche wohl das äußere Ansehen des Autors wahrt, ohne aber darunter seinen Herzschlag fühlen zu lassen. An derartigen, meist auf Bestellung oder für dedizierte Gelegenheiten rasch verfaßten Arbeiten, lernt man erst so recht, worauf es bei einer wahrhaften Schöpfung ankommt: auf die Erregung, den Aufruhr in der Seele des Urhebers, den irgendein Erlebnis, ein Sinneseindruck, eine Erinnerung u. dgl. auslöst, seine ganze Physis in Mitleidenschaft zieht, so daß die Reaktion darauf in der Phantasie gleich etwas Tatsächlichem empfunden wird. Wie man auch Träume für wahr hält, in ihnen spricht, sich instinktiv gegen sie durch Bewegungen (die das Erwachen herbeiführen) wehrt und, zu sich gekommen, erst eine Weile braucht, um sich in der Realität wieder zurechtzufinden. Den stärksten Auftrieb empfängt die künstlerische Produktion aus der Erotik in ihren unzähligen Modifikationen (siehe bloß Rubens, Goethe, Mozart, Wagner); ist doch auch im Physischen die als „Liebe“ verkleidete Sexualität der Hebel alles Werdens, steter Erneuerung. Jede Kreatur zeugt immer nur ihresgleichen. Ähnlich also hängt auch das Genie als Naturphänomen ab von den körperlichen und seelischen Eigentümlichkeiten der Rasse, welcher es angehört. Sie geben sozusagen die Tonika seines Schaffens an, während die sozialen Verhältnisse, die gemütlichen und intellektuellen Anlagen seiner Vorfahren (welche wiederum von allgemeinen Geschmackstendenzen einer Epoche beeinflußt sein und derart zur Kumulierung in einem Individuum gelangen können), sein eigener Charakter usw. die leise mitschwingenden Obertöne, die Klangfarbe der eingangs angedeuteten Verschiedenheit der Begabung hinzubringen. Aus dem Zusammenfluß so vieler, im Detail weder nach Wesen noch Mischungsverhältnis kontrollierbarer Faktoren entsteht ein ganz Bestimmtes, d. h. Begrenztes, aber eben dadurch nur Einmaliges, nie mehr in dieser Zusammensetzung sich Wiederholendes: die Persönlichkeit, deren elementare Kraft und Bedeutung von keiner noch so geschickten Nachahmung erreicht werden kann.

* *

Ein Kunstwerk ist nur dasjenige, welches die Entwicklungsphase der innersten Natur seines Urhebers im Zeitpunkte, da es entstand, getreulich widerspiegelt. Namentlich in bezug auf Ideenwelt, Gefühlsintensität und technische Fertigkeit, die sich bekanntlich mit zunehmenden Jahren ändern, sei es nun im Sinne der Vertiefung, Vervollkommnung oder der Abnahme. Je größer der Unterschied zwischen Jugend- und Altersstil, desto vielseitiger und — dank der großen Zahl durchlaufener Stadien — fesselnder ist das Gesamtwerk des Künstlers, als desto erhabener offenbart sich auch sein Menschentum.

AUSTRIACA

AUS OPER UND KONZERTSAAL

Linz. „Der hlg. Augustinus“, Oratorium von Franz Müller. Der berühmte Kirchenlehrer und Bischof zu Hippon, Augustinus, der auch in der Musikgeschichte verewigt ist, seine Lebensgeschichte, seine Lebensschicksale bilden den Stoff für Müllers riesendimensioniertes 4½ Stunden dauerndes Oratorium. In neun Bildern werden die wichtigsten Lebensstationen vorgeführt. Drei Jahre hat der Regenschori von St. Florian, Müller, an dem Monstrumwerk gearbeitet. Es beginnt mit dem Leitspruch: „Für dich o Gott, hast du uns erschaffen und unser Herz ist unruhig, bis es ruhig in dir“ (Worte aus den Bekenntnissen des hlg. Augustinus), worin der Dichterkomponist die Quintessenz des Oratoriums zum Ausdruck bringt.

Müller, einer der hervorragendsten heimischen Komponisten, führt uns im „Augustinus“ in kein Neuland, wohl finden sich aber Ansätze zu einer „eigenen Note“. Wollte man vergleichen, kämen Schumann, Rubinstein, Bruch in Betracht. Sein klassischer Eklektizismus ist in der Farbenmischung von Wagner beeinflußt. Das Wertvollste enthalten die Chor- und Streichersätze. Ungesucht fließt seine Sprache, strömen ihm melodische Schöngedanken zu. Das Motivmaterial ist prägnant, verarbeitsam. Er zeigt sich als fermer Kontrapunktiker und Satzkünstler. In der Farbenauftragung macht sich eine gewisse Gleichmäßigkeit fühlbar. An der Aufführung in der 10000 Personen fassenden Turnfesthalle, beteiligte sich ein Chor von 600 Stimmen, 200 Kinderstimmen, 104 Musiker (eine Orgel wurde eigens aufgestellt). Dr. Schippers seelische Einfühlung in die umfangreiche Augustinuspartie war ergreifend. Sein Prachtorgan strahlte in Wehtiefe und Schmerzwundheit. Von seelischem Atem erfüllt, wohllautreich Frau Leflers Monika. Voll Mark und Kraft Baumanns Baß. Von treffsicherer Charakterisierungskunst Fälbls Tenor. Kultiviert die einheimischen Stimmen der Damen Zelenka und Bauer. Die Linzer Sängerschar, begeistert von ihrer Aufgabe, anschmiegsam, kristallinisch klar singend. Die Orchesterleistung hoch erfreulich. Der dirigierende Dichterkomponist, welcher am Werk einschneidende Kürzungen wird vornehmen müssen, war Gegenstand stürmischer Beifallsbezeugungen. Die nächste Aufführung ist in Wien geplant. Franz Gräflinger

AUS DER STEIERMARK

Im vergangenen Spätsommer war anläßlich des Steirischen Sängerbundfestes eine steirische Musikausstellung — die erste überhaupt — veranstaltet worden: sie zeigte von neuem auf, was die Steiermark in der Musik bedeutet, und dies nicht etwa erst seit gestern — sondern schon im Renaissancezeitalter. So ist's tatsächlich nicht leicht, dem Wunsche meines Kollegen von der Notenfeder, des Herrn Emil Petschnig entsprechend, über die grüne Mark in der Musik im knappen Rahmen eines Referates zu schreiben. Vor allem ist zwischen Zugewanderten und schließlich Akklimatisierten einerseits und Einheimischen andererseits zu unterscheiden. Aus älterer Zeit sei eine kleine Auslese vorangestellt. Daß Ulrich von Lichtenstein Steirer war, steht in jeder Literaturgeschichte — nichts aber liest man von dem alten Minnesänger Herrand von Wildonje; der ehrwürdige Abt Engelbertus von Admont, Verfasser musiktheoretischer Traktate (14. Jh.), dürfte Einheimischer gewesen sein, hingegen finden wir an dem glanzvollen Hofe des Erzherzogs Karl II. den Großmeister des damaligen Orgelspieles, Annibale Paduano (gestorben aller Vermutung nach Ende März 1575 in Graz), der auch ein hervorragender Komponist war (Riemanns Musikgeschichte in Beispielen, I. Bd., Nr. 50), ferner Jean de Cleve, Simon Gatto, Johann Prioli; auch der Sohn Orlando di Lassus, dürfte hier gewirkt haben: denn die ältesten steirischen Notendrucke 1587 von Widmanstätter bringen Schöpfungen des Ferdinandus Lassus. Im Mürztal ferners ward ein brandenburgischer Tonmeister, Friedrich Joachim Fritz heimisch, er gab 1588 geistliche Gesänge

heraus. Die ersten gedruckten Kompositionen eines Steirers sind die des Daniel Lagkner aus Marburg a. d. Drau (1607). Daß der komponierende Habsburger Kaiser Ferdinand III. (geb. 1608 in Graz) der älteste beglaubigte steirische Opern-Komponist ist und daß der alte Kontrapunktmeister Johann Josef Fux (1660—1741 aus Hirtenfeld bei St. Marein am Pickelbache in der Oststeiermark) der Autor des „Gradus ad Parnassum", der missa canonica und vieler Opern und Suiten, ein Steirer ist, dürfte auch nicht allbekannt sein. Das steirische Rokoko hingegen verkörpert Mozarts Schwager Jakob Haibel (1762—1826), der Autor des einst unendlich populären „Tiroler Wastel" und ein gewisser Martin Heimerich. Als klassizistisch-romantischer Meister sind Freiherr von Lannoy (belgischer Emigrant), der eine stattliche Anzahl Opern und Schauspielmusiken schrieb und sie in Wien, Graz, Brünn zur Aufführung brachte, sowie Anselm Hüttenbrenner, zweifelsohne der bedeutendste steirische Tondichter der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu nennen. Hüttenbrenner, der mehr wegen seiner Beziehungen zu Beethoven und Schubert als wegen seiner Werke bekannt ist, war ein reiches Talent, insbesondere kleinere Werke glückten ihm. Auch der Schöpfer des bekannten „Dachsteinliedes" K. L. Seydler sei nicht vergessen. Wer sich über diese ältere Zeit, wie überhaupt über steirische Tondichter näher orientieren will, lasse sich die dieser Tage im Verlage des Steirischen Sängerbundes erscheinende Sammlung musikgeschichtlicher Aufsätze der Steiermark „Aus dem Musikleben des Steirerlandes" betitelt, kommen. (Bestellungen sind zu richten an den Steirischen Sängerbund oder Dr. Karl Hafner, Steir. Landesarchiv, Graz, Hamerlinggasse.)

Seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts schwang sich aber die Steiermark zu einer derartig reichen musikalischen Produktion auf, daß ich mich auf eine bloße Namensnennung beschränken muß, zumal die Genannten in jedem besseren Fachlexikon zu finden sind: Gebürtige Steirer: August Röckl, Wilhelm Mühldorfer, Josef Forster, Johann Nepomuk und Robert Fuchs, Richard Heuberger, Adolf Doppler, Hans v. Zois, Heinrich v. Herzogenberg, Guido Peters, Josef Schlar und der König von allen: Hugo Wolf; ferner Leopold Materna, Alfred v. Sponer, Alexander Presuhn, Siegmund v. Hausegger, Dr. Sepp Rosegger, Rudolf v. Weisostborn, Roderich v. Mojsisovics, Hermann Kundigraber, Ludwig Rochlitzer, Joseph Marx u. a. m. Eingewanderte: Josef Netzer, Dr. Wilhelm Mayer (W. A. Remy), der Lehrer, der eine stattliche Anzahl von Jahren hier wirkenden Tondichter: Wilhelm Kienzl, Ferruccio Busoni, E. N. Freiherr v. Rezniček, Felix v. Weingartner; — ferner Martin Plüddemann, die Altmeister C. M. v. Savenau, Johann Buwa, Friedrich v. Hausegger, Jakob Stolz (Vater von Leopold und Robert Stolz), Ferdinand Thierriot, Erich Wolf Degner, Leopold Suchsland, Gustav Meuerer, G. Faist u. a. Die typischen Vertreter des musikalischen Steirertums habe ich in obiger Aufstellung, sehen wir von Hüttenbrenner und Seydler ab, ausgelassen: sie bilden eine Gruppe für sich. Sie bieten die Kunst der Scholle, und je edler sie diese bieten, desto wertvoller. Der alte Absenger wird vielleicht älteren Lesern noch dem Namen nach bekannt sein; ihm reihe ich an: Jakob Eduard Schmölzer, Vinzenz Pertl, Josef Petz, Josef Steyskal und die unter uns noch wirkenden: Josef Gauby, Viktor Zack, den hochverdienten Volksliedforscher, Sammler und Kenner, sowie Heinrich Potpeschnig (Vorkämpfer Hugo Wolfs.) Ist Gauby mit Männerchören und Pianofortekompositionen auch im Reiche draußen bekannt, so ist Zack, der Schöpfer köstlicher Kinderklavierstücke und wertvoller Chöre, sowie als Beleber der Krippenspielmusiken noch viel zu wenig außerhalb seiner Heimat gewürdigt. Er begeht eben seinen 70. Geburtstag, also — wär's Zeit für ihn! Heinrich Potpeschnig, der als genialer Konzertbegleiter auch in Deutschland sich eines guten Namens erfreut (Ferd. Jäger jun., Julia Culp; Sidney Biden u. a.), ist als Komponist durch ein kleines Chorliedchen, das — ein Agententrick! — jahrelang unter — Richard Wagners Namen ging (!!), wohl soweit die deutsche Zunge reicht, besonders durch das bekannte Damen-Quartett Tschampa gesungen und verbreitet worden. Seine gemütvollen, bei Ries und Erler erschienenen zwei Ländlerfolgen empfehle ich denen, die sich am expressionistischen Kauderwelsch den Magen verdorben haben. Die heitere Muse wurde gleichfalls viel gepflegt, außer dem schon genannten Heuberger, sind hier Julius Hopp, Eduard Schweiger und Robert Stolz zu nennen. Dies führt mich von selbst zur Gegenwart, zu den Jungen und Jüngsten.

Daß in einer so musikalischen Bevölkerung wie bei uns der Drang zu Komponieren numerisch viel verbreiteter ist, als anderswo, ist kein Wunder; nur sollten die betreffenden Notenpapierbevölkerer mit ihren Sachen hübsch fein zu Hause bleiben — aber die liebe Eitelkeit läßt solche daheim sich ganz nett ausnehmende Talentchen nicht ruhn; sie müssen „aufgeführt" und — natürlich nur gut — „besprochen" und — „gedruckt" sein. Daß solche Leute es dann aber natürlich einem gewaltig krumm nehmen, wenn man ihnen über ihre Nichtigkeiten einmal die Wahrheit sagt, wird niemanden Wunder nehmen. Also diese Gruppe von „Notenschreibern" legen wir ad acta. Nun zu den ernst zu nehmenden: da ist der in Salzburg wirkende, freilich noch sehr in der Entwicklung begriffene Fr. Frischenschlager als Komponist geschmackvoller Kinderlieder, da der urwüchsige, leider nur zu sehr in der Provinz steckengebliebene Alois Pachernegg, ferner der Theoretiker und expressionistische Tonsetzer Hermann Grabner, der Liedlyriker Hans Holenia und die temperamentvolle Stephanie v. Schmuck zu nennen; da sei weiters auf die ganz unglaublich begabte Grete v. Zieritz (zwar in Wien geboren aber hier aufgewachsen und künstlerisch erzogen), wohl das hervorragendste weibliche Komponistentalent, das mir begegnet ist, — sie war 4 Jahre meine Schülerin — besonders hingewiesen. Der weitaus Begabteste, gestaltungs- und erfindungsreichste unter diesen aber ist Otto Siegl, der vom Impressionismus ausgehend über eine starke expressionistische Periode sich selbst gefunden hat und auf dem besten Wege ist, ein wirklicher Meister zu werden. Es ist ganz erstaunlich, was ihm alles einfällt und wie er architektonisch gestaltet. Wer so schöne, eigenartige, tiefempfundene Lieder, wer solche Cellosonaten (besonders die 2te!) und ein so herrliches Streichsextett schreibt, der ist ein Ganzer! Das ist keine Treibhauspflanze, denn Siegl hat (es sei nicht verschwiegen) mit vielen Hindernissen („nach oben") bei Suchsland und nachher bei mir eine sehr strenge, nicht allzu aufmunternde Schule durchgemacht und sich vor allem durch großen Fleiß selbst durchgerungen und gefunden. Ganz anderer Richtung, nämlich der heiteren Muse edler Gattung angehörig, ist das liebenswürdige Talent Ludwig Urays, des Schöpfers lieblicher Singspiele und Operetten. Er wäre der richtige Mann für kleine Zeitgrotesken: Prosadialog, durchsetzt mit feinpointierten Liedern, Tänzen, Chören. Aufhorchen machte kürzlich auch R. Vließer als Chorkomponist. Schließlich seien unter den Werdenden noch erwähnt: Max Gussek-Glankirchen, Viktor Andinger, Fritz Paltauf, Karl Stelzer und als bisher selbständigster unter ihnen Max Schönherr: ein eigenwilliges, ideal und bestimmt strebendes, mehr der Horizontale als der Vertikale zugewandtes Talent, ferner als Bühnenkomponist Artur Michl.

Unter den eingewanderten, in der Steiermark noch jetzt wirkenden Tonsetzern ist an erster Stelle der schon genannte Leopold Suchsland, ein Weimaraner anzuführen. Er repräsentiert sich als neuromantische Begabung, die insbesondere in der Kammermusik glücklich ist. Drei noch unaufgeführte Sinfonien hat er im Pulte. Eine frisch entworfene, klangfroh instrumentierte sinfonische Dichtung „Lenzfahrt" brachte ich vor 1½ Jahren zur Uraufführung. Suchslands Werke sind zum großen Teile noch Handschrift, und wenn ich Verleger wäre, würde ich insbesonders nach seinem neuesten, kurz und einprägsam erfundenen, zierlich ausgeführten Streichquartett greifen. Als edelgeformte Hausmusik im besten Wortsinn würde sie meiner Meinung nach rasch Eingang finden. Oskar C. Posa, der etwa ein Jahrzehnt — mit Unterbrechungen — hier als Theaterkapellmeister wirkte, und Clemens Krauß, beide vorzugsweise als Liederkomponisten tätig, haben Graz bereits längere Zeit verlassen. Zuguterletzt sei als geschickter Theaterkomponist (meist von Inzidenzmusiken) der sehr verdiente Chordirektor der städt. Bühnen Karl Hauptmann hier noch angereiht.

Dr. R. v. Mojsisovics

Neuerscheinungen

Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater. Soweit erhalten zum ersten Male hrsg. von Prof. Dr. W. Altmann. 8⁰. 385 S. Deutsche Bücherei, hrsg. von G. Bosse. Bd. 43. Regensburg, G. Bosse, 1924.

Ernst Rychnowsky: Smetana. gr. 8⁰. 359 S. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart u. Berlin, 1924.

Max Reinitz: Beethoven im Kampf mit dem Schicksal. 8⁰. 156 S. Wien, Rikola-Verlag, 1924.

Hermann Unger: Max Reger. Mit 56 Abbildungen und einem Umschlagbild. gr. 8⁰. 104 S. Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld u. Leipzig, 1924.

Max Degen: Die Lieder von Carl Maria v. Weber. gr. 8⁰. 94 S. Herder & Co., G. m. b. H., Verlagsbuchhandlung, Freiburg i. Br., 1924.

Oskar Kaul: Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert. Fränkische Forschungen zur Geschichte und Heimatkunde, hrsg. v. Jos. Friedr. Abert. Heft 2/3. Würzburg, Verlag C. J. Becker, 1924. gr. 8⁰. 132 S.

Paul Bekker: Neue Musik. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. Preis M. 5,20.

Ved William Behrendt: Ludwig van Beethovens Klaversonater, Gyldendalske Boghandel. Nordisk Forlag, Kjöbenhavn, 1924. 2. Aufl. gr. 8⁰. 194 S.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg, Jahrgänge 1922/23. Mit 15 Abbildungen. Hrsg. von der Direktion. Schriftleiter: Prof. Dr. Fritz Traugott Schulz.

Besprechungen

Hans Bullerian, Sonate E-Moll für Violine und Klavier. Op. 29. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

In Bullerians Sonate glüht echtes musikalisches Feuer, und zwei sattelfeste, temperamentvolle Spieler werden ihre Freude daran haben. Der große Schwung der rhythmisch reich belebten melodischen Linie läßt auf eine angeborene Musizierfreudigkeit schließen, der harmonische Satz ist satt und farbenfroh und bringt manche überraschende Kombination. Im Finale ist in dieser Hinsicht stellenweise etwas reichlich aufgetragen, man hat das Gefühl, als sei ein an sich viel einfacherer musikalischer Gedanke nachträglich „interessanter" gemacht. Aber gegenüber den tatsächlichen Werten dieser Musik, die sich nicht in erster Linie an den Verstand, sondern an das Gefühl wendet, will dieser Vorwurf wenig besagen. Besonders ins Gewicht fällt die Ausdruckstiefe des langsamen 2. Satzes.

Hans Bullerian, Trio H-Dur Nr. 2 für Kl., V. und Vc. Op. 27, ebenda.

Was von der Sonate gesagt ist, läßt sich allgemein auch auf dies Klaviertrio anwenden. Es ist viel gärender Most darin, aber wer möchte den nicht einer wohlanständigen Limonade vorziehen? Von hervorragender Schönheit und Ausdrucksstärke ist nach dem sinfonisch breit entwickelten ersten Satz der langsame Teil, der sich zu weltentrückten Höhen emporschwingt, einer jener in der modernen Musik nicht häufigen Sätze, in denen sich die Melodie in breitem Strom ergießt, ohne zu versanden. Ein zündendes Finale von echtem Musikantenblut führt in die Welt zurück. Dr. H. Kleemann

Karl Grunsky: Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts, Bd. I 2; derselbe: Musikästhetik, beides in 4. Auflage; Sammlung Göschen. Berlin und Leipzig, W. de Gruyter & Co.

Die Einführungsschriften des beliebten Stuttgarter Musikschriftstellers erscheinen in neuer, verbesserter, teilweise umgearbeiteter Auflage. Es mag genügen, ihr Wiedererscheinen hier zu begrüßen. Die Stellung der kleinen Bücher liegt fest. Die Musikästhetik Grunskys ist mehr als eine einführende Zusammenfassung des Stoffes und enthält eigene Prägungen. Durch die neue Auflage weht an einigen Stellen der Geist Kurthscher Gedanken, ohne doch mit der Basis des Buches verschmelzen zu können. Mit der Musikgeschichte ist es ähnlich. Es kommen zwar einige neue Namen vor. Aber es geht doch wirklich nicht an, einen Namen wie Hindemith zu nennen und ohne den geringsten Versuch einer Stellungnahme von einer kleinen Einzelbeobachtung aus zu erledigen. Das nimmt nicht wunder in einem Buche, in welchem wir von Mahler lesen, daß seine Sinfonien „zwar gut sinfonische Haltung haben und manche Einzelheit bergen, die wir gerne entgegennehmen, aber doch zugleich in weitem Abstande von den deutschen (!) Meistern bleiben". Das muß doch wohl einmal gesagt werden, da diese Bücher an einer Stelle erscheinen, an der unzählige Musikfreunde, vielleicht zum ersten Male, etwas über Musik lesen, um sich über die Entwicklungsströmungen der letzten Jahrzehnte zu unterrichten. Denen wünschte man einen objektiveren Führer.

Dr. Hans Mersmann

F. Busoni: Klavierübung V. Teil. Edition Breitkopf.

Ein neues Blatt in der Virtuosenschule des genialen Klaviermeisters, enthaltend Variationen über ein Präludium von Chopin, 6 Varianten zu Etüden und Präludien von Chopin, Perpetuum mobile und Tonleitern. Alles des großen Virtuosen würdige, klaviertechnisch meisterlich konstruierte Studienwerke, die freilich kompositorisch nicht begeistern können und wohl auch nicht wollen. Th. Raillard

Kreuz und quer

Ein zweitägiges **Wilhelm-Berger-Fest** findet am 30. und 31. Oktober in Zeitz (Sachsen) statt, und zwar durch die Initiative des städtischen Kapellmeisters Kurt Barth, der, wie wiederholt gemeldet, dem Musikleben der kleinen Stadt eine besondere Bedeutung zu geben vermochte. Es ist hier schon öfters auf den ganz ungebührlich vernachlässigten, auch zu seiner Zeit weit unterschätzten W. Berger hingewiesen worden, der unbedingt zu den Meistern gehört, mit denen das heutige Deutschland etwas Innerliches anfangen kann. Und wie beschämt die Provinz, wie es heute immer öfters vorkommt, die Großstädte mit ihren unbeschränkten Mitteln. Wir teilen auch gleich das volle Programm mit, das, den Verhältnissen entsprechend, vor allem Chorwerken gewidmet ist. Aber auch eine Sinfonie wird zu hören sein. Der erste Tag bringt: 1. Vortrag des Herrn Schmid-Scherf (Berlin) über Bergers Schaffen und Wirken. 2. Sinfonie. 3. Chorwerke für gemischten Chor: a) Gesang der Geister über den Wassern; b) Totentanz; c) Sonnenhymnus. Zweiter Abend. I. Kirchenkonzert für gemischten Chor op. 54: 1. Mitten wir im Leben. 2. Müde, das Lebensboot weiter zu steuern. 3. Groß ist der Chor. 4. Gebet. Orgelvortrag eines Bergerschen Werkes (Bearbeitung für Orgel von Schmid-Scherf). II. Aus op. 67: 1. Nachtgebet. 2. Morgenlied. Aus op. 103: 3. Von ferne klingen Glocken. Ausgeführt von der Sing-Akademie. 2. Abend gesungen vom A-cappella-Chor der Sing-Akademie. Hoffentlich rühren sich allmählich gerade auch die großstädtischen Orchesterdirigenten, damit Berger in weiten Kreisen als ein echt deutscher Meister erkannt und geliebt wird.

Rüböl, Wachslicht und Mozartoper (oder: Franz Schreker, der Elektrotechniker). Es handelt sich nämlich zunächst um die Frage: Inwiefern ist die künstlerische Form der Opern Mozarts hervorgegangen aus Rüböl und Wachskerze? „—!?“

Bitte, überzeugen Sie sich selbst von der Berechtigung, ja der Tiefgründigkeit dieser Frage.

Auch Ihnen ist gewiß nicht unbekannt, daß das Zeitalter Mozarts weder vom elektrischen Licht noch von der Gasflamme erhellt war, ja, daß selbst das Petroleum dazumal noch keine Rolle spielte, weder in der Politik der Hausfrauen noch der Staatsmänner. Sie müssen also zugeben, daß die „Entführung“, „Figaros Hochzeit“ usw. im Schein des ganz gewöhnlichen Rüböls beziehentlich der vornehmeren Wachskerze zur Bühne gekommen sind. Sie werden ferner gewiß von Folgendem überzeugt sein: „Die Geschichte des Theaters ist die Geschichte seiner Lichtquellen, aus ihnen erst ergeben sich die Formen seines Baues, die Gesetze der künstlerischen Werkgestaltung.“ Sie haben Bedenken? Aber ich bitte Sie! Dieser Satz wurde von einer allerersten musikfeuilletonistischen Autorität ausgesprochen! Und gerade aus diesem Satz folgert nun diese Autorität furchtbar logisch alles weitere: das Licht erst „fügt das hinzu, was dem Theater die der bloßen Bildwirkung nie erreichbare Steigerung gibt: die singende Menschenstimme ...“; und das Theater wieder „stilisiert“ diese Stimme „gemäß den visuellen Erscheinungsreizen des Lichtspieles, dieses wiederum erfassend aus den sinnlich emotionellen Bewegungsimpulsen des zur sichtbaren Gestalt drängenden Sti.. .“. Bitte, keine Ohnmacht! Wir sind gleich am Ziel: Es ist nach alledem ja ohne weiteres klar: die Mozartoper, ihre musikalische Form, ja sogar der Stimmklang, die Gesangsleistung der Original-Mozartsänger ist aus nichts anderem als aus Rüböl und Wachslicht geboren.

Andererseits leuchtet nicht minder ein, was jene Autorität selbst aus ihren Feststellungen folgert: „Unser Theater ist ein Theater des elektrischen Lichts, aus ihm empfängt es die Grundgesetze seiner Gestaltung. Es (nämlich das Licht, nicht etwa das Theater) ist das künstlichste, unwahrhaftigste, intensivste, vielfältigste, veränderungsfähigste Licht, das der menschlichen Phantasie bisher vorstellbar war.“ Und: „Wenn es das Kennzeichen der überragenden schöpferischen Begabung ist, unbeirrt um Theorien und begriffliche Spekulationen das Grundgesetzliche einer Kunstgattung instinktiv zu erfassen, so trifft dieses Kennzeichen auf Schreker zu wie auf keinen anderen Zeitgenossen.“

Daß das Licht Schrekers den trüben Mozart, den nicht viel helleren Weber, ja selbst den nur gaserleuchteten Wagner weit überstrahlt, daran ist also gar nicht zu tippen. Wer es dennoch täte, wehe, der würde von jener Autorität unfehlbar zu Boden geschmettert: „Proteste dieser Art sind in sich unzulänglich, sie beweisen nur, daß der Protestierende den schöpferischen Mittelpunkt der Theaterkunst nicht erfaßt hat." Also, es bleibt dabei: Er, Franz Schreker, der Erleuchtetste von allen!! Was übrigens — für jene Autorität — von vornherein zu beweisen war.

Puh!! Ein schweres Stück Arbeit, dieser Beweis. Also vermutlich auch ein sehr notwendiges (fragt sich nur, ob Schrekers, ob jener Autorität, oder gar ob aller beider wegen). „—!?"

Aber ich bitte Sie!! Sie halten diesen ganzen Beweis für Quatsch mit Soße, noch dazu ziemlich liederlich angerührter!!? Lassen Sie sich sagen: Alle jene auf Gänsefüßchen gestellten Aussprüche, aus denen sich der ganze Beweis aufbaut, sind wortwörtlich einem Aufsatz des weitbekannten Paul Bekker entnommen, dem Aufsatz „Schreker und das Theater", der im Februarheft der „Musikblätter des Anbruch" erschienen ist — zu einer Zeit, da Schrekers neueste Oper „Irrelohe" in Sicht war, und den ich erst kürzlich in den Programmheften der Städtischen Bühnen in Hannover wiedertraf — anläßlich der Mitte April dort stattgehabten Erstaufführungen des „Fernen Klangs" (Erstaufführungen? Jawohl, laut Plakat waren nämlich die beiden ersten Aufführungen Erst-Aufführungen, vermutlich der Kasse wegen).

Es ist nicht schwer zu sehen, wo hier der Hase im Pfeffer liegt. „Die Geschichte des Theaters ist die Geschichte seiner Lichtquellen, aus ihnen ergeben sich die Formen..." Gewiß. Es fragt sich nur, was man unter der formgebenden Lichtquelle versteht: Ob (um im Bilde zu bleiben:) das innere Licht des Künstlers und seiner Zeit, dem natürlich auch die technischen Lichtquellen dieses Zeitalters als Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen, oder diese technischen Lichtquellen höchstselbst, die Wachskerzen Mozarts, der elektrische Scheinwerfer Schrekers. Es fragt sich, ob ein Opernkomponist ein Künstler ist, der aus den besten inneren Kräften seiner Persönlichkeit und seiner Zeit schöpft, oder ein Artist, der sein Menschentum zum Sklaven der Technik macht. Das sind zwei verschiedene Welten. In jener schuf ein Mozart, ein Beethoven, ein Wagner. In dieser ruft Paul Bekker: Hoch Franz Schreker, der Elektrotechniker!

Wobei übrigens möglich wäre, daß Bekker seinen Gott doch gar zu sehr nach seinem eigenen Bilde geformt hat. Dr. Rudolf Steglich

Wie Künstler als Handelsartikel etikettiert und angepriesen werden. Hiervon möchten wir einige Beispiele geben, die jedermann zeigen können, bis zu welchem Grade Kunst und Künstler zu einem Handelsartikel herabgesunken sind. Die Konzertdirektion Arthur Bernstein in Hannover, die sich selbst als die größte Konzertdirektion Nordwestdeutschlands bezeichnet, versendet an Konzertvorstände Offerten mit ihren Alleinvertretungen für den kommenden Winter. In den einleitenden Worten heißt es u. a.:

„Das große Vertrauen, welches mir jetzt alle Gesellschaften, Dirigenten und Vorstände entgegenbringen, ist wohl der beste Beweis dafür, daß die von mir empfohlenen Künstler durchwegs das halten, was ich verspreche."

Man bemerkt, daß der Künstler als empfehlenswerte Ware präsentiert und empfohlen wird und die Firma gewissermaßen die Verantwortung für tadellose Qualität übernimmt, der Künstler hat vor allem die Ehre seiner Firma zu vertreten. Dann werden die einzelnen Künstler katalogisiert und mit dem nötigen Kennzeichen versehen. An erster Stelle figuriert Hindemith, mit dem so als einer Art sensationeller Wunderartikel der Mund wässrig gemacht wird. Es heißt da:

„Paul Hindemith, wohl der bedeutendste unter den jungen Komponisten, dessen Kompositionen in der gesamten Musikwelt das sensationellste Interesse erregen, ist im kommenden Winter für einige Kompositionsabende verfügbar, die sicherlich sehr rasch überzeichnet sein werden."

Greift also, heißt das, so schnell als möglich zu, der Artikel ist knapp und kann nächsten Winter nicht nachgeliefert werden. Dann kommt Gieseking an die Reihe; er gehört als sicheres Inventar zur Firma, ist so eine Hausmarke, die niemand abspenstig machen kann. Man wählt deshalb mehr einen schlichten, um so sichereren Ton:

„Walter Gieseking, der in so kurzer Zeit einen Weltruf erlangte und dessen Name überall unter den allergrößten Meistern des Klaviers genannt wird, läßt auch in diesem Jahre, wie seither, seine Konzertreise durch meine Firma zusammenstellen."

Hingegen ist Erdmann auch bei anderen Konzertdirektionen vertreten, will Bernstein mit ihm das Geschäft machen, so muß eine möglichst auffallende Etikette gewählt werden. So heißt es denn dieses Mal:

„Eduard Erdmann, der andere große moderne Pianist, der Expressionist des Klavierspiels, ist eine der eigenartigsten Erscheinungen des Konzertpodiums. Er ist ein Begnadeter seines Faches, ein Urgenie. Dieser Dämon von einem Musiker gehört zu den ersten Pianisten der Welt."

Das waren so die Hauptkanonen; nun kommen noch etwa ein Dutzend anderer Künstler, von denen die meisten in der Musikwelt zwar ebenfalls einen guten Namen haben, zumindestens den provinzialen Konzertvorständen aber doch angelegentlich ans Herz gelegt werden müssen. Als Probe wählen wir:

„Prof. Dr. Paul Weingarten, einer der genialsten österreichischen Klavierspieler, ist den Meistern seines Faches zuzuzählen. Sein temperamentvolles, großzügiges Spiel fasziniert das Publikum vom ersten Augenblick an, und es ist kein Wunder, daß dieser fabelhafte Klavierspieler überall mit seinen Leistungen stürmischen Beifall auslöst."

Usw. Zum Schluß aber noch etwas Besonderes. Herr Bernstein vertritt auch zwei Dresdener Künstler, die Hindemiths Marienleben in ihrem Repertoire haben. Da dieser gegenwärtig besonders interessiert, wird vor allem er, d. h. sein Werk, in die Wagschale gelegt, worauf dann auch die beiden Solisten beigegeben werden. Das gibt Gelegenheit, auch mit religiösen Vorwürfen Schacher zu treiben, und zwar folgendermaßen:

„Das **Marienleben,** 15 Gesänge für Sopran und Klavier von Paul Hindemith. Es ist das erste Mal, daß sich Hindemith mit einem religiösen Problem auseinandersetzte. Er tut es in einer Weise, die mit den Begriffen der religiösen Musik, die uns die Romantik hinterlassen hat, nichts mehr zu tun hat. Unstreitig bleibt bei Hindemith der Eindruck einer großen Stilkunst. Nicht einer erfrorenen, sondern einer aus einem starkfühlenden Innern angetriebenen Kunst. Die Ausdrucksgewalt der Themen hat mächtige, aus Tiefen kommende Kraft, was sich am nachhaltigsten in der Passion und der Pieta zeigte, wo die Singstimme sehr hervortritt."

Und nun nicht weiter. Auch christlich-religiöse Vorwürfe als Handelsartikel, das ist so ziemlich der Höhepunkt. Ob Herr Bernstein auch mit Objekten seiner Religion einen derartigen Handel treibt? Da wir nicht zu den Antisemiten gehören, sondern zu unterscheiden suchen, was eigentlich jüdisch ist und nicht, können wir schließlich nur sagen, daß diejenigen Juden, die etwas auf sich halten und denen derartiges noch peinlicher sein müßte als unsereinem, gerade auch auf diesem Gebiet die Judenfrage in die Hand nehmen, sie selbst Männer stellen müßten, die die Wechsler und Krämer aus dem Tempel des Herrn mit einer Peitsche treiben.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Das Hausgespenst", Oper von Ludwig Hess (Städt. Bühnen, Rostock).

„Die glückliche Hand", Drama mit Musik von Arnold Schönberg (Wiener Musik- und Theaterfest).

„Die Zwingburg", Oper von Ernst Křenek (Staatsoper Berlin).

„Achilles auf Skyros", Ballett von Egon Wellesz (Württ. Landestheater, Stuttgart).

„Traumspiel", Oper von Julius Weismann (Stadttheater Duisburg).

„Intermezzo", Oper von Rich. Strauß (Dresdener Staatsoper).

KONZERTWERKE

Robert Heger: „Ein Friedenslied", Chorwerk (Musik-Akademie, München).

Herm. W. v. Waltershausen: Sinfonie (Hauptversammlung des Reichsverb. deutscher Tonkünstler in Dortmund).

Aug. Reuß: Klavierkonzert E-Moll (ebenda).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

BÜHNENWERKE

„Der getreue Musikmeister“ (Il maestro di musica), kom. Oper von Pergolesi († 1736), Bearbeitung von Prof. Dr. A. Schering (Lauchstädter Opernfestspiele, 6. Juli).

KONZERTWERKE

Adolf Busch: Sinfonische Chorfantasie (Bochum, Städt. Musikverein).

Franz Müller: „Der heilige Augustinus“, Oratorium (Linz, 14. Juni).

Heinz Joachim: Streichquartett (Donaueschinger Kammermusik-Aufführung, 19. Juli).

Josip Stolčer: Streichquartett (ebenda).

Ernst Toch: Streichquartett (ebenda, 20. Juli).

J. M. Hauer: Hölderlin-Lieder (ebenda, 20. Juli).

Anton Webern: Sechs Bagatellen für Streichquartett (ebenda).

Erwin Schulhoff: Streichsextett (ebenda).

Georg Winkler: Streichquartett (ebenda).

Jeko Thaler: Lieder für Alt (ebenda).

P. Hindemith: Sonate für Violinsolo, Op. 37 (Collegium musicum Freiburg).

Joseph Haas: „Eine deutsche Singmesse“, Op. 60 (Motette der Thomaner, Leipzig).

Joseph Meßner: „Das Leben“, Chorwerk für Sopransolo, vierstimmigen Frauenchor, Streichquartett und Harfe (Neuß, a cappella-Chor).

Carl Fütterer: „Der Gott und die Bajadere“, Melodram. (5. Sinfoniekonzert des Altenburger Landestheaters).

AUS KONZERT UND OPER

Aachen

Das 93. Niederrheinische Musikfest. 28. Juni bis 30. Juni 1924.

Von Musikdirektor Pochhammer.

In vier öffentlichen Hauptproben und drei Konzertabenden brachte das diesjährige Musikfest ein Programm, um dessen „Klassiker“ Bruckner, wie ihn Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe, der Festdirigent, in den dem Programmbuch beigefügten einführenden und erläuternden Worten nannte, sich Richard Strauß, Joseph Meßmer, Arnold Schönberg und Walter Braunfels gruppierten. Insofern man endlich von der fast typisch gewordenen Aufführung der Bachschen H-Moll-Messe oder einer Passion dieses Heroën Abstand genommen hatte, durfte man die für Aachen „kühne“ Neuerung mit Freuden begrüßen, und diejenigen, bei denen die Programmzusammenstellung Bedenken erregte, mögen nicht vergessen, daß gerade eine solche Gelegenheit dazu da ist, nicht nur den neuzeitlichen Tonsetzern auch ein Eckchen einzuräumen, sondern sie einmal das Hauptwort führen zu lassen. Die selbstverständliche Voraussetzung hierfür mußte die Ausschaltung des Wertlosen bilden, und diesbezüglich bürgte uns dafür der Festdirigent, der auch nicht enttäuschte. Zur Mitwirkung waren an solistischen Kräften Amalie Merz-Tunner (Sopran) aus München, Felice Hüni-Michacsek (Sopran) aus Wien, Fritz Kraus (Tenor) aus München und Prof. Joseph Pembaur aus München gewonnen. Der Chorwerke nahm sich der Städtische Gesangverein (300 Mitglieder) an, und das Orchester war auf 100. Künstler verstärkt. Die Sinfonietta (Werk 10) für Klavier und kleines Orchester mit einem Sopransolo von Meßmer eröffnete das Fest. Das Werk sollte keine Klavierkomposition mit Orchesterbegleitung sein, und darin liegt für mein Empfinden der verfehlte Angelpunkt des Werks: selbst ein Pembaur, der den Klavierpart blendend meisterte, bringt es nicht fertig, das Klavier zum Orchester-Instrument zu stempeln — vielleicht erlangt man es mit einem Clavicembalo — es verschmilzt zu wenig mit seiner Klangfarbe mit dem Orchester. Auch von der Notwendigkeit des Sopransolo, das in Amalie Merz-Tunner eine nicht zu übertreffende Interpretin fand, vermochte uns der Tondichter nicht zu überzeugen. Im übrigen ist die Sinfonietta ein recht sympathisches, frisch, ungekünstelt empfundenes Werk mit klarer Thematik und geschickter Durcharbeitung und recht ausdrucksvoller Instrumentierung. Der anwesende Komponist konnte mit der Ausführung und mit dem Eindruck des Werks auf die Zuhörer recht zufrieden sein.

Die sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande“ von Schönberg ist ein Op. 5, das wenig Beziehungen zu dem radikalen Neuerer der späteren Zeit hat. Wenn man boshaft sein wollte, konnte man behaupten: es enttäuschte angenehm: es zeigte uns den souveränen Beherrscher des Orchesterapparats, verrät den phantasiereichen Stimmungs- und Situationsmaler, birgt eine ganze Reihe anregender geistreicher Gedanken, entbehrt aber einer alles umspannenden Einheitlichkeit, die interessanten Einzelheiten bröckeln auseinander; dazu kam, daß den wenigsten die zugrunde liegende Dichtung gegenwärtig war. Der Applaus war schwach, das konnten selbst Orchester und Dirigent, die ihr Bestes gaben, nicht verhindern.

Von Braunfels waren den Aachenern „Die Vögel“ und die genialen Orchestervariationen über das Berlioz-Thema schon bekannt, und mit Spannung erwartete man Bedeutsames. Das Erwartete wurde bei weitem übertroffen: das „Te Deum“ dieses Meisters ist unstreitig die wirkungsvollste der neueren Chorkompositionen. Die Mittel, mit denen Braunfels arbeitet, sind weniger komplizierter als elementarer Natur. Die Textwiederholungen dienen durchweg der Inhaltsvertiefung, der Steigerung, sind aber nicht Notwendigkeit der Polyphonie, der überhaupt kein besonders breiter Raum gewährt ist. Die Melodik hält sich auf Grund natürlich und wirkungsvoll empfundener Deklamation von allem Gesuchten fern und bleibt in den Grenzen des Singbaren und Gesangvollen. Ganz einzig sind die Stellen,

in denen Braunfels in machtvollem Unisono des gesamten Vokalkörpers einen Höhepunkt erklimmt. Ein Vorzug des Werks ist schließlich die lebendige, vielseitige Rhythmik, die zwar die Ausführung nicht gerade erleichtert. Fritz Kraus gab sich alle Mühe, musikalisch seiner Aufgabe gerecht zu werden, stimmlich hatte er bei einer Partnerin wie Amalie Merz-Tunner, die über alles Lob erhaben war, einen schweren Stand. Braunfels selbst dirigierte und hatte seine Freude an Chor und Orchester, die vorzüglich vorbereitet waren. Das „Te Deum" errang einen unumstrittenen Erfolg, und der brausende Beifall war dem Komponisten von Herzen zu gönnen.

Am zweiten Abend feierten wir den 60. Geburtstag von Richard Strauß. Man mag über sein Schaffen generell oder im einzelnen denken wie man will, es wäre unrecht, ihn zu übergehen, denn er ist immerhin ein „Mann seiner Zeit", dessen Können achtunggebietend ist; ob man sich prinzipiell mit allem einverstanden erklärt, ist eine andere Frage. Daß ich auch persönlich lieber andere Werke von ihm, als gerade die gebotenen, gehört hätte, ist eine Geschmackssache, über die sich bekanntlich nicht streiten läßt. „Macbeth" und die „Alpensinfonie", die vielgeschmähte, waren für Aachen neu, und deshalb war es nicht uninteressant, sie zu hören; daß sie für mich — wie ein Aachener Zeitungskritiker von sich behauptet — zu „einem starken Erlebnis" geworden wären, kann ich beim besten Willen nicht bestätigen, aber äußerst geschickt und effektvoll arbeitet dieser Meister der Programmusik auch hierin wieder, das muß ihm der Neid lassen. Jedenfalls war mir seine Burleske für Klavier und Orchester, ein durchaus geniales, flott angelegtes, raffiniert durchgeführtes Werk, sehr viel lieber. Prof. Pembaur, der Spezialist bez. exakter Wiedergabe origineller Rhythmik, war mit Leib und Seele bei der Sache und machte im Verein mit der ganz vorzüglichen Orchesterleistung aus der Burleske ein kaum zu überbietendes Kabinettstück. Drei Lieder mit Orchesterbegleitung — mit reichlich viel Orchesterbegleitung — wurden von Felice Hüni-Michacsek vornehm und mit Verständnis künstlerisch vollendet gesungen.

Unserem lieben Bruckner war, als Vorfeier zu seinem 100. Geburtstage, der dritte Festabend gewidmet. Was so ziemlich alle Werke dieses Tondichters durchzieht, ist eine ehrliche Natürlichkeit dessen, was er zu sagen hat, und wie er es sagt; er überzeugt den Hörer davon: so und nicht anders kann und muß es sein, ob er in Andacht niederkniet, ob er träumt, ob er tändelt, ob er scherzt, ob er in erhabenem Schwunge Großes verkündet . . . er bleibt sich gleich, er reißt mit sich; lang genug hat es gedauert, bis er hier in Aachen verstanden und bewundert wurde. Die weniger bekannte zweite Sinfonie und die herrliche siebente, mit ihrem köstlichen Ländler-Trio des Scherzo und dem erhabenen „auf den Tod des Großen, Einzigen", seines von ihm so rührend verehrten Richard Wagner, geschriebenen Adagio, und den zwei monumentalen Ecksätzen, waren auf instrumentalem Gebiet wohl der Gipfelpunkt des Musikfestes und eine Glanzleistung von Dirigent und Orchester. Als wunderbarer Ausklang des Festes wirkte Bruckners 150. Psalm, bei dem Disziplin und Kultur des Chores ihren Triumph feierten.

Daß der Festdirigent zum Schluß mit Kranz- und Blumenspenden überschüttet und mit nicht endenwollenden Beifallsbezeugungen geehrt wurde, war berechtigt: Das Musikfest war eine künstlerische Tat!

Berlin

Von Arnold Ebel gelangt nächsten Winter eine neue Sinfonie mit dem Philharmonischen Orchester in Berlin zur Uraufführung. Bereits im Herbst wird außerdem der Scheinpflugsche Chor Arnold Ebels beide Hebbelkantaten „Die Weihe der Nacht" und das „Requiem" aufführen. Das „Requiem" mit anderen Ebelschen Orchesterwerken wurde am 15. Mai in Nürnberg unter Prof. Gras aufgeführt, während der Tonkünstlerverein in München an einem Abend Klavierwerke sowie Balladen und Lieder Ebels unter Mitwirkung des Komponisten zur Aufführung bringt.

Beuthen

Musikbericht aus Oberschlesien.

Der Konzertwinter hat uns in Oberschlesien viel gute Musik gebracht, die uns von namhaften auswärtigen Gästen und emporstrebenden einheimischen Vereinigungen vermittelt wurde. Aufs neue konnten wir von großen Orchestern begrüßen das Blüthner-Orchester (Leo Blech) und das Dresdner Philharmonische (Mraczek). Beide Konzerte legten Zeugnis ab von dem hervorragenden Geist ihrer Führer, vom gereiften Können der Ausführenden und von dem bestens abgetönten Farbenglanze des Instrumentalkörpers. — Meister des Gesanges stellten sich vor in Lotte Leonard und dem nordischen Björn Talen. Technisch beide überragend, hatte nur erstere in ihren Vortrag Leben und Seele gelegt, der Norde gar nicht. Deshalb gefiel er in den italienisch gesungenen Sachen (Leoncavallo, Puccini) am besten. Von Klavierkünstlern lernten wir Walter Gieseking und Eduard Erdmann kennen. Beide gehören in die erste Reihe unserer Pianisten, um so mehr, als ihre Jugend noch Außerordentliches erwarten läßt. Der gleich jugendliche Geiger Rostal konnte sich auch viele Lorbeeren aus Oberschlesien mitnehmen. — Musik unserer modernen Zeitgenossen vermittelte das Amar-Hindemith-Quartett. Schönbergs Op. 7 in d, einsätzig, hatte wohl zwiespältigen Eindruck hinterlassen, könnte aber geeignet sein, den Weg aus der alt überlieferten Musik heraus zu bahnen. (Sofern dieses überhaupt nötig ist.) Es schlossen sich an das Klingler-Quartett und das Pozniak-Trio. Besonders ersteres bereitete uns ungetrübte Weihestunden. Der Singverein Beuthen (P. Jaschke) führte die Johannes-Passion und das Lied von der Glocke von Bruch

auf und befestigte mit diesen Aufführungen nur seinen guten Ruf als Kulturfaktor hier in Oberschlesien. Das Orchester der Julienhütte Bobrek (Hasso Boß) gab regelmäßig Sinfoniekonzerte, die sich regsten Zuspruchs erfreuten. — Und das Fazit? Trotz gelegentlicher Überfülle des Gebotenen die freudigste Anteilnahme der Bevölkerung, ein Beweis, daß warme Herzen für die edle Kunst auch unter qualmenden Schloten schlagen hier in der vorgeschobenen Ostmark.

J. Rm.

Bonn

Die städtische Spielzeit schloß in der Beethovenhalle mit vier Brahmskonzerten, in denen unter Generalmusikdirektor F. Max Antons Leitung sämtliche Sinfonien und Konzerte des Meisters zur Wiedergabe gelangten. Die Brüder Siegfried und Emanuel Feuermann (Wien) vereinigten sich solistisch beim Doppelkonzert, während das Violinkonzert von der tüchtigen Geigerin Riele Queling (Köln) in vornehmer Gestaltung interpretiert wurde. Bei dem Vortrag des B-Moll-Klavierkonzertes mied Walter Rehberg (Frankfurt) jedes unschöne Pathos und alle Aufdringlichkeit zugunsten eines schlichten und doch kraftvollen Spiels. Elly Ney van Hoogstraten meisterte das B-Dur-Konzert und erntete außerdem in zwei Soloabenden, in denen sie die pianistisch dankbare Sonate Op. 37 von Tschaikowsky sowie Klaviervariationen von Händel, Werke von Bach, Beethoven, Schubert, Chopin und Liszt zum Vortrag brachte, den stürmischen Beifall des Publikums. — Im Stadttheater spielte die Koblenzer Operntruppe Mozarts Entführung in einer fast operettenhaften Aufmachung und einer mißglückten Besetzung der Rollen. Eine Leistung war dagegen die Erstaufführung von Straußens Rosenkavalier mit eigenen Kräften. Diese Opernaufführung war das Überbleibsel einer geplanten städtischen Richard Strauß-Feier größeren Stiles, die wegen Mangels an Beteiligung des Publikums ausfallen mußte. Dagegen konnte die Oper zweimal bei ausverkauftem Hause in Szene gehen. Ob auch eine Erstaufführung wie die der Götterdämmerung für unsere Bühne wie für die Koblenzer erstrebenswert ist, möge hier nicht entschieden werden. Jedenfalls konnte die Wiedergabe trotz der Gäste, Mimi Werhard-Pönsgen (Köln) als Brünhilde und Viktor von Schenk (Wiesbaden) als Siegfried, keinen würdigen Eindruck hinterlassen. Im Rosenkavalier zeichneten sich Bergmann als Baron Ochs, Olga Scharf als Feldmarschallin (bei der Wiederholung Sofie Wolf aus Duisburg) und Schroeder-Hallensleben als Oktavian aus. Besondere Verdienste bei den Opernaufführungen der vergangenen Spielzeit erwarben sich Musikdirektor Sauer und Spielleiter Wallenda.

K. G.

Bochum

Der städtische Musikverein beschloß seine Winterarbeit mit der Uraufführung der „Sinfonischen Chorphantasie" von Adolf Busch und der erstmaligen Wiedergabe von Robert Schumanns romantischer Tondichtung „Der Rose Pilgerfahrt". Die zweiteilige Chorphantasie (Op. 17) zwingt in ihrem ersten Satz auf dem Wege absoluter Musik und kontrapunktischer Linienführung etwa im Sinne Regerschen Geistes wiederholt den Blick auf ragende Gipfel. Im zweiten Teile, der aus einer resignierten Überleitung, wohl im stillen Gedenken an die menschlichen Schwächen gegenüber der göttlichen Allmacht, quillt, droht die Schwere des orchestralen Klingens, dem ein farbengesättigter moderner Orchesterapparat seine Dienste leistet, das hinzutretende chorische Element wiederholt in den Tonwellen zu begraben. Da muß noch erheblich aufgehellt und gesichtet werden. Auch dann noch wird nur ein Massenaufgebot von Singenden die Größe des Goetheschen Textes „Im Namen dessen, der sich selbst erschuf" nachhaltig genug in die Seele prägen können. Die diesmal unter Generalmusikdirektor Rud. Schulz-Dornburgs Stab vereinigten Stimmen hatten das Letzte hergegeben, um das Monumentale der Tonsprache in die Erscheinung zu rücken. Wacker hielten sich vornehmlich die Soprane. Sie vermochten selbst den strahlenden Glanz des hohen C nach längerem Verweilen in exponierter Melodieführung mit dem Einsatz seltener Frische zu retten. Die Aufführung verdiente das starke Lob, welches ihr durch die Ausdeutungskunst des Dirigenten zuteil wurde, vollauf. „Der Rose Pilgerfahrt", deren stark schwärmerische Gefühlsnote den Hörer leicht gefangen nimmt, atmete in den Elfenchören durch die duftige Vortragsfeilung echt romantische Stimmung. Nicht minder anziehend waren die Hochzeitschöre herausgestellt. Die „Sängervereinigung" hatte der hörnerbegleiteten Waldweise „Bist du im Wald gewandelt" volle Frische gesichert. Die führende Solistenpartie hatte Henny Wolff aus Bonn inne. Ihr biegsamer Sopran diente dem zarten Geheimnis des Rolleninhalts verinnerlicht. Auch Grete Buchenthals Alt, Karl Hauss' Tenor und Dr. Otto Trieloffs Baß fanden sich geschickt mit der Stilgattung Schumannscher Tonsprache ab. Der Märchendichtung folgte Rudolf Siegels Baritonsolo mit Orchester „Der Einsiedler". Der Krefelder Generalmusikdirektor hat die in der Eichendorffschen Dichtung ruhende verhaltene Romantik mittels moderner impressionistischer Stimmungsmalerei überzeugend getroffen. Daß die eigenwilligen Klangfarbenmischungen in ihrer dissonierenden Harmonisierung das Ringen eines Einsamen nach dem Trost der Nacht kenntlich machen, wird sonderlich vor der Durauflösung des Schlusses fühlbar. Hermann Schey (Berlin) war der Komposition ein geschickter Pionier. Der Männergesangverein „Liedertafel Schubertbund" konnte im Juli auf ein 75jähriges Bestehen zurückblicken und in seiner Mitte den gleichalterigen Kirchenmusikdirektor August Große-Weischede, der 43 Jahre den Dirigentenstab führte, grüßen. Die Festkonzerte, welche Studienrat Schneck leitete, wurden durch Gaben des Vereins, der Bochumer Madrigalvereinigung und des Konzertsängers Karl

Wolf aus Hannover verschönt. In sommerliche Sphären wußte Schulz-Dornburg durch die Wiedergabe der Deutschen Tänze von Schubert und des Walzers „An der schönen blauen Donau" von Strauß für Männerchor und Orchester zu leiten. Max Voigt

Breslau

Konzerte.

Ähnlich wie der Oper erging es bis zur Währungsstabilisierung dem Breslauer Orchesterverein, der sich in seinen Abonnementskonzerten unter Prof. Dr. Dohrn zunächst ausschließlich mit bekannten Werken und zum Teil einheimischen Solisten abfand. Erst nach Weihnachten gab es einige Neuheiten, so H. Gáls „Ouverture zu einem Puppenspiel", ein Stückchen, das in einem rhythmisch allzu gleichartigen, auffallend wenig kontrastreichen Intermezzofahrwasser von üblichem, nur leicht modernisiertem Ballettmusikkolorit reichlich harmlos dahinplätschert. Des Jungitalieners Ottorino Respighis „Concerto gregoriano" für Violine und Orchester wies sich auch als ein aus romanischer Seele heraus geformtes Werk von eigenartiger Schönheit. Aus anderer, deutscher Welt stammt Hermann Wunschs 2. Sinfonie, eine gediegene, schwerblütige, jedem Effekt — den ihr Schöpfer als technischer Könner wohl zu pflegen imstande wäre — aus dem Wege gehende Arbeit, vielfach gedanklich noch überladen und im Orchesterklang verdickt, aber auch mit heißem Bemühen einem seelischen Höhepunkt zustrebend. Wie anders des Tschechen und Schrekerschülers Ernst Křeneks „Sinfonische Musik für 9 Soloinstrumente", eine Zwangsgeburt mit den bekannten Ganztonleiterschritten, Dissonanzparallelen und -ballungen und überfeinerten Auflösungen des Rhythmus; alles in allem ausgekochtes Raffinement und hanebüchene Primitivität in trautem Verein!

In diesem Zusammenhang sei hier von dem Wirken einer um die Jahreswende neugegründeten „Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik in Breslau" berichtet, die in sieben Sonntagmittagaufführungen im schönen Musiksaal der Universität für neue Kunst zu werben suchte. Um es vorweg zu nehmen: bei der oft begreiflichen Tücke des Objekts trotz — leider nur — teilweise bemerkenswerter Wiedergabe mit im ganzen geringem Erfolge. Zum Teil lag es an der nicht kritisch genug vorgenommenen Programmauslese. Hindemith zeigte sich in den hier gebotenen Werken von keiner neuen Seite. In „Die junge Magd", für eine Altstimme, Flöte, Klarinette und Streichquartett, hat er unbedeutende Texte Trakls in relativ selbständiger Weise als Vorwand für eine Reihe zart-empfindungsvoller Klangpoesien genommen, eine reibungslose, mitunter fast behagliche und doch in ihrer Monotonie von seelischer Auflösung und schleichendem Pessimismus zeugende musikalisch-formale Nachblüte Verlaine-Rimbaudscher Klangstimmungsverse. In ähnlichem Fahrwasser verlief die Uraufführung seines „Des Todes Tod". Eine fast gleichmäßig dunkle, mystische, zwischen Müdigkeit und nervösem Wollen schwankende Tonsprache gibt diesen drei Liedern für eine Singstimme, zwei Violen und zwei Violincelle, zu nicht völlig durchgedachten Gedichten Eduard Reinachers parallel gehend, ihr immerhin eigentümliches Gepräge. Kalt ließ Busonis „Fantasia contrapunctistica"; besser schnitt er mit seinen „Klavierstudien über Motive der Rothäute Amerikas" ab. Wenig Freude bereitete Schrekers Tanzspiel „Der Geburtstag der Infantin", für Klavier vierhändig gesetzt, an den Zustand kindlichen Lallens erinnerten Schönbergs Klavierstücke Op. 11. Einen erheblich echteren Eindruck hinterließ in ihrer intim-kultivierten Atonalität Jarnachs einsätzige Flötensonatine, Werk 12, während Eg. Kornauths Bratschensonate unter einer gewissen Süßlichkeit litt. Solid-bodenständige, unproblematische Kost brachte Hermann Zilchers Op. 38, „Aus dem Hohelied Salomonis", Variationen für zwei Singstimmen, Streichquartett und Klavier. Bedeutenden Erfolg erntete Pfitzner mit sieben neueren Liedern, während eine an Dissonanzen und willkürlichen Klängen überreiche Violinsonate von Ernest Bloch und ein in weicheren Farben schwimmendes Trio von Cyrill Scott hauptsächlich „artistisch" fesselten. Von einheimischen bzw. schlesischen Komponisten versuchten sich u. a. Herbert Zabinsky mit einem Talent verratenden, aber bei nicht unsympathischen Einzelheiten durch unbekümmerte Maßlosigkeit und Weitschweifigkeit des Sichaussprechens verblüffenden Streichquartett, „Das Lied der Jugend", Gerhard Strecke mit einer Vertonung von Rilkes „Marienleben", dem er mit überreicher Stilauswahl zuleibe geht, ohne seine talentierte Feder heute schon genügend zielbewußt und sicher führen zu können, dann der Konservatoriumsdirektor Hermann Buchal mit einem satztechnisch gut fundierten Trio und E. A. Voelkel mit einem Zyklus chinesischer Gesänge, die in müdem Gleichmaß pseudoexpressionistisch „gemacht" klingen. Um die Ausführung der vorstehend genannten Werke bemühten sich zum Teil die besten einheimischen Künstler, Käte Nick-Jaenicke, Prof. Dohrn, Ernst Mehlich, Felix Wolfes, Hermann Zanke, das Hennigquartett, Mitglieder des Opern- und Landesorchesters usw.

Die Singakademie brachte unter Dohrns Leitung vor allem Pfitzners bedeutsame Kantate „Von deutscher Seele" zur Aufführung, ein eigenkräftiges Werk, bei dessen Beurteilung man nicht vergessen darf, daß es nicht ausschließlich nach ästhetischen Kriterien — vor denen es gleichwohl in vollen Ehren bestehen kann —, sondern nach seiner ganzen ethisch-völkischen Bodenständigkeit naiv-gefühlsmäßig gewertet sein will. Der Erfolg war denn auch besonders groß und herzlich. Neben Pfitzner brachte die Singakademie Brahms (Requiem), Bruckner (Te deum), Schütz und Haydn (Schöpfung) zu gern gesehenen Aufführungen. Im Bachverein kamen unter Prof. Dr. M. Schneider vornehmlich Bach-

kantaten und neu herausgegebene ältere Musik für Kammerorchester (u. a. Sinfonien von Boccherini und Riegel) stilecht zu Gehör. Den einheimischen Männerchören gab ein Konzert der „Berliner Liedertafel" (Leitung Wiedemann) wertvolle Anregung. Das „Schlesische Landesorchester" (vormals Breslauer Orchesterverein), das nach fast ³/₄jährigem Bemühen nun aus seinen organisatorischen Schwierigkeiten herausgekommen zu sein scheint (die Geschäftsführung hat Prof. Schneider), konzertierte unter Leitung Hermann Behrs (in Vertretung des erkrankten Dohrn) erstmalig in einem von der neuen Konzertdirektion „Ostdeutscher Kunstring" (Leitung Dr. Schrecker) veranstalteten Konzert unter der Mitwirkung von Joh. Hobohm, der sich damit als spezifisch deutscher Musiker von bedeutenden Fähigkeiten vorteilhaft einführte. Neben den üblichen Solistenkonzerten (Ansorge, Slezak, Brodersen, Schlusnus, Rosé-, Klingler-, Gewandhausquartett, Hubermann usw.) interessierten die jungen einheimischen Sängerinnen Armella Kleinke und Margarete Hoffmann. Einen guten Eindruck hinterließ die in der Regie des sächsischen Bühnenvolksbundes befindliche Dresdener Philharmonie unter Mraczeks impulsiver Leitung, die infolge der jetzt hoffentlich überwundenen Tatenlosigkeit unseres Landesorchesters einen großen Teil des schlesischen Provinzbedarfs an sinfonischer Musik in willkommener Weise deckte. An der Universität trat ein „Akademischer Chor" jüngeren Datums (Leitung: Dr. K. Hoffmann) mit einer „Musikwoche" begeistert, aber etwas vorzeitig an die breite Öffentlichkeit, an der „Technischen Hochschule sucht ein neugegründeter „Akademischer Musikverein" (Kammerorchester und Chor) unter der Leitung von Dr. H. Matzke der musikalischen Bildungsarbeit unter den Studierenden zu dienen.

Buer

Festkonzerte.

Die idyllisch gelegene Stadt Buer, welche jüngst unter der Leitung ihres weitblickenden Oberbürgermeisters Zimmermann eine Festwoche im Grünen veranstaltete, um durch sportliche Aufführungen, Freilichtspiele, Musik, Tänze und Reigen der Kinder und Jugendlichen unter den Bäumen des neuausgebauten Stadtwaldes der werktätigen Bevölkerung Gelegenheit zum Genuß alles wahrhaft Schönen in Natur und Kunst zu bieten, der am Ende zur Heimatliebe und Bodenständigkeit erziehen soll, hatte für diesen Zweck auch das Bochumer städtische Orchester zu zwei Konzerten verpflichtet. Die erste Veranstaltung stand leider unter einem wenig günstigen Stern. Der Plan, Regers Serenade und Bruckners Romantische im Freien zu spielen, mußte plötzlich infolge kühler Witterung aufgegeben werden. Die Verlegung des Konzerts in den entfernten Kaldewayschen Saal beschnitt notgedrungen den Besuch stark. Belkers Ausdeutung, die sich mit diesen Werken keine geringe Aufgabe gestellt hatte, triumphierte über alle Tücken der Partituren und fand in dem trefflich disziplinierten Orchester Bochums einen willigen Helfer, der alle seine Absichten in klangliche Differenzierung umsetzte. Die zweite musikalische Feier, welche Rich. Straußens Werken gewidmet war, konnte auf der Freilichtbühne stattfinden. Während der Wiedergabe der Kompositionen mußte man die interessante Feststellung machen, daß Straußens anspruchsvolle Instrumentierung im Freien bedeutend an Durchsichtigkeit des Farbenspiels und Weichheit der Linienführung gewinnt. Der beschwerende Eindruck, den die vielfach ungewöhnlich dick behandelten Fortestellen in einem Konzertsaal von geringen Ausmaßen machen, wurde hier ins ganze Gegenteil verkehrt. Mochten gleich die tiefgelegenen Streicher-Tonreihen des Eingangs von „Tod und Verklärung" im Dom des Waldes fast untergehen, die Grundierung des Klingens blieb noch satt genug. Bewundernswert war auf jeden Fall die weiche Resonanz des Violinenchores, der Duft der Holzbläserkantilenen und die Rundung des Blechs. Daß der Beginn des Konzerts noch im Zeichen der Fühlungnahme der Instrumentegruppen stand, durfte nicht wundernehmen. Um so erstaunlicher war dann das Wachsen der Anpassungsfähigkeit, wodurch der schwärmerisch angelegte „Don Juan" und „Eulenspiegels lustige Streiche" in ihrer ganzen Feinheit zur Geltung kamen. Des Dirigenten romantische Ader gab sich vollkommen dem Zauber der tönenden Wunderwelt hin und verstand aus dem Orchester überraschende Wirkungen herauszuholen. Claus Voß, der das Waldhornkonzert blies, führte bei technischer Sicherheit und sinngemäßer Phrasierung eine reichgegliederte Skala dynamischer Differenzierungen ins Treffen.

Max Voigt

Dresden

Eine für das musikalische Leben unserer Stadt bedeutungsvolle Frage, die des **Fortbestandes des Philharmonischen Orchesters**, hat eine befriedigende Lösung gefunden. Ein Übereinkommen zwischen der „Dresdener Volksbühne" und dem Orchester, das sich künftig durch einen aus seinen Mitgliedern gebildeten Vorstand selbst verwaltet, sichert dessen Existenz. Die in Aussicht genommenen **Volks-Sinfoniekonzerte**, etwa 30 an der Zahl, sollen von dem Generalmusikdirektor Eduard Mörike (Berlin) geleitet werden. Überdies wird das Orchester unter diesem Dirigenten in den von der neuerdings tatkräftig in das Musikleben Dresdens eingreifenden Konzertdirektion Rönisch geplanten acht großen Rönisch-Konzerten, verstärkt, mitwirken, denen hervorragende Künstler, Gesangskräfte, wie Instrumentalisten, ihre besondere Zugkraft geben sollen. — Im Rahmen einer Tannhäuservorstellung im Opernhaus als Wolfram auftretend, beging Carl Perron am 15. Juli sein vierzigjähriges Bühnenjubiläum. Der betagte Künstler, heute Ehrenmitglied der Dresdener Oper, ließ bei seinen alten Verehrern noch einmal

die Erinnerung an die Zeiten aufleben, in denen er eine Zierde ihres Ensembles war, und Vergleiche mit dem Status quo konnten dabei nichts weniger als zugunsten der Gegenwart ausfallen. Das war wohl das betrüblichste Ergebnis des Abends; denn man sieht jetzt nicht ohne Besorgnis der Zukunft entgegen, in der es sich um nichts mehr und nichts weniger als um die Heranbildung eines ganz neuen Ensembles handelt. Wer weiß, wie es um den Nachwuchs an unserer Bühne, wie an den anderen bestellt ist, der weiß auch, daß es einer mehrjährigen zielbewußten stillen Arbeit bedürfen wird, um die Oper nur annähernd wieder auf den früheren Stand zu bringen. Was Schuch in dieser Hinsicht geleistet, das wird erst jetzt richtig erkannt, wie er seine ganze Kraft dem Institut widmete, seinen Ruf auf innere Werte gründete und nicht eine künstlerische Prestigepolitik trieb, die nicht selten wie Hinterlassenschaft der Vorkriegszeit anmutet. — Als ein besonderes künstlerisches Ereignis durfte dann noch die Erstaufführung der Brucknerschen E-Moll-Messe in der katholischen Hofkirche durch Karl Pembaur bezeichnet werden, eines Werkes, das ausersehen ist, bei der im Herbst hier stattfindenden, in großzügiger Inszenierung geplanten Tagung katholischer Akademiker im Mittelpunkt der künstlerischen Veranstaltungen zu stehen. Das Werk, das Bruckner selber für die beste seiner drei Messen (in D-Moll, E-Moll und F-Moll) hielt, ist für achtstimmigen gemischten Chor, Holz- (ohne Flöten) und Blechinstrumente gesetzt und stellt in dieser eigenartigen Besetzung schon ein Unikum dar. Es ist die Kundgebung eines tiefreligiösen Gemüts, den Anforderungen der Liturgik ebenso entsprechend wie denen der Reinheit des Stils und dabei doch durchaus modernen Charakters, und man kann dem Urteil Dr. Georg Göhlers auch nur beipflichten, wenn er (siehe Bruckner-Nummer der Neuen Musikzeitung 1902 Nr. 13) von ihm sagt: „Hier ist eine Synthese aller Errungenschaften der modernen Musik großen Stils gegeben und gleichzeitig die Möglichkeit der „Modernität" ohne nervöse Überreizung und Zerfaserung. Mit der vollendet schönen Wiedergabe dieses Werkes des „Palestrina des 19. Jahrhunderts" leistete Karl Pembaur, dessen Kirchenchor Bläser der Staatskapelle unterstützen, eine künstlerische Tat, die zugleich wieder einmal die Bedeutung der Kirchenmusiken in der hiesigen katholischen (Hof-) Kirche in das rechte Licht zu setzen geeignet war. O. S.

O Sanctissima, Marienverehrung alter und neuer Zeit in Wort und Ton benannte sich eine Abendveranstaltung der Vereinigung katholischer Akademiker in Dresden, die an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben möchte, da sie vor allem auch nach Seite des „Tones" sehr eindrucksvoll verlief. Minder konnte man sich mit der Einstellung auf das „Wort" befreunden, indem der Sprecher des Abends, der Bischof von Meißen Dr. Christian Schreiber, das Oberhaupt der katholischen Gemeinden Sachsens, doch etwas zu einseitig auf dem dogmatischen Standpunkt der Kirche fußte und dabei den des rein Menschlichen und absolut Religiösen verließ. Die Kunst jedoch, die den Vortrag des geistlichen Würdenträgers umrahmte, war es, die dem Abend sein besonderes Interesse und seine überkonfessionelle Weihe gab, etwa wie der Bildschmuck der Vortragsfolge und dem Texteabdruck, Boticellis berühmter Anbetung der heiligen Jungfrau in den Uffizien. Karl Pembaur, der Leiter unseres Opernchors und der Kirchenmusiken der katholischen (Hof-) Kirche, hatte seine innere Einstellung zum Stoffe bekundende Wahl und Zusammenstellung der Musiknummern bewirkt. Nach dem Gesang der bekannten italienischen (neapolitanischen) Volksweise, die der Veranstaltung den Namen gab und die uns als Weihnachtsgesang vertraut ist, eröffneten drei Duette aus Pergoleses berühmtem Stabat mater sozusagen offiziell den Abend. Das gedachte Volkslied war von den katholischen Kapellknaben aus der Ferne gesungen worden. Auf Pergolese folgte als Vertreter des älteren a cappella-Stils zunächst Giuseppe Antonio Bernabei mit einem wundervollen Salve Regina für vierstimmigen Männerchor. Alsdann Verdis vom Geiste seines Requiems erfüllte Vertonung der Lobpreisung Mariä aus Dantes Paradiso für vier Solostimmen. Den ersten Teil schloß Altmeister Palestrina mit seinem weihevoll doppelchörigen Regina coeli. Nach dem Vortrag des Bischofs kam zunächst der Vater Karl Pembaurs, der verstorbene Innsbrucker Meister Josef Pembaur, mit zwei sehr ansprechenden Marienliedern für Sopran zum Wort. Schubert war am würdigsten vertreten mit seinem bekannten Ave Maria. Ein Baßsolo aus dem Stabat mater und die andern Lieder (Vor einem Marienbilde und Gretchens Bilde) waren schwächere Nummern. Die erstgenannte zeigte die Verflachung des Kirchenstils im vorgeschrittenen Aufklärungszeitalter. Aber Bruckners siebenstimmiges Ave Maria atmete wieder echte religiöse und kultische Inspiration. Der ganze Abend aber war jedenfalls ein solcher, der, wie gesagt, namentlich in seinem musikalischen Teil das Thema in allgemeineres Interesse und innere Anteilnahme erweckender Weise behandelte, und um so genußreicher verlief, als auch die Ausführung eine ausgezeichnete, in erster Linie von chorischer Seite wirklich erlesener Art war. Aber auch die Solisten waren gut gewählt für ihre Aufgaben. Es waren dies vor allem Margarethe Thum (Sopran), die Kirchensängerin Lucia Dölitzsch (schöner Alt) und der Bassist Fritz Friedrich. O. S.

Essen

Die an Zahl der Darbietungen überreiche, aber an Werten manchmal recht problematische Essener Konzertzeit fand in einem viertägigen Straußfest während der Pfingstwoche ihren offiziellen Abschluß. Aus zwei Orchesterkonzerten, einem Kammermusikabend und einer Salomeaufführung band man den musikalischen Blumenstrauß für den sechzigjährigen Jubilar. Der um einige Jahre ältere Pultmeister großen Stils Max

Fiedler, von bewundernswerter jugendlicher Frische, brachte mit dem auf tiefe Verinnerlichung eingestellten städtischen Orchester die sinfonischen Werke zu eindrucksvoller Wiedergabe, so daß die seit dem letzten Jahre gegen geheime Machenschaften immer mehr anwachsende demonstrierende Fiedlergemeinde in ihrem reichen Beifall die Festobjekte schier vertauschte. Br. Engell bestätigte in Liedern von Strauß ihren alten Ruf, und E. Ney spielte mit gezügeltem Temperament die Burleske mit großer Meisterschaft. In der Kammermusik zeigten Cosmann (Violine), van Praag (Viola), Bühling (Cello) und Fiedler (Klavier) reifes Können.

Die an räumlicher Not und ständiger Personalkrise krankende städtische Oper kommt nicht so richtig zur erwünschten Höhe. Wie überall so auch hier etwas reichlich bemessene ausländische Anleihe. Hervorstechende Ereignisse waren drei Neuaufführungen. Hindemiths „Nusch-Nuschi" und „Mörder, Hoffnung der Frauen" wurden mit einem lachenden und einem weinenden Auge von den ratlosen Hörern quittiert. Braunfels' „Vögel" hinterließen stärkere Eindrücke. Den Schluß der Spielzeit bildete Händels „Cäsar", als Zeugnis hoher Gesangskunst und wirksamer Dramatik von einem musikalisch stark interessierten Publikum beifällig aufgenommen. Fiedler, ausnahmsweise am Dirigentenpult und nach dieser Seite seines Könnens völlig unbekannt, wurde aus diesem Anlaß wieder herzlichst gefeiert. Schaun

Freiburg i. Br.

„Johann Sebastian Bach und Zeitgenossen."

Über drei kammermusikalischen Abenden größten Stils, die uns das Organisationsgenie und der Wagemut unseres Konzertorganisators Ernst Harms Mitte Juni bescherte, stand als geistiges Motto der Satz des aufschlußreichen und dauernd wertvollen Konzertführers von Christian Döbereiner: „In unseren Konzerten sollen die Werke so erklingen, wie die alten Meister auf den Instrumenten ihrer Zeit sie sich gedacht haben." Die alten Meister waren, abgesehen von Bach selbst, Dietrich Buxtehude, August Kühnel, Antonio Lotti, Attilio Ariosti, Couperin (le Grand), Ph. Rameau, G. Ph. Telemann, G. Fr. Händel und Guis. Tartini. Der getreue instrumentale Klang ihrer Zeit war in zuverlässigster Weise gewährleistet durch „das Münchener Döbereinertrio für alte Musik auf alten Instrumenten" und seine Mitglieder den Gambenspieler Döbereiner, die Cembalistin Li Stadelmann, den Meister der Violine, Viola d'amore und Viola da braccio Anton Huber. Aber da schon zum Beschluß des ersten Abends an die große und, so weit ich weiß, bisher noch nirgends mustergültig gelöste Aufgabe herangetreten wurde, die sechs Brandenburgischen Konzerte von Bach in geschlossener Folge an drei Abenden erklingen zu lassen, so mußte auch ein starkes mit solistischen Kräften durchsetztes Kammerorchester zur Stelle sein. Seine Bildung und seine Einstellung auf das umfassende und schwierige Programm in unermüdlichem Probespielen war der aufeuernden und suggestiven Dirigentenkraft Camillo Hildebrands übertragen. Unter den solistischen Kräften sei neben Frl. Stadelmann, die uns einmal als Zugabe auch den ersten Satz des „Italienischen Konzerts" von Bach bescherte, das Geiger-Ehepaar Strub (Dresden), Döbereiner und unser vorzüglicher Freiburger Flötist Rich. Köhler genannt. Der erste Bachbiograph Forkel sagt von den Violinkonzerten Bachs, von denen das in E-Dur und das ewig schöne Doppelkonzert in D-Moll in die Programme des zweiten und dritten Abends eingeflochten waren, man könne von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Der Satz könnte auch auf die aus frischester Schaffenskraft heraus geborenen Brandenburgischen Konzerte geprägt sein. Aber schärfer faßt heutzutage A. Schweitzer diese Werke polyphoner Meisterschaft, blühenden Lebens und reichster Erfindung, wenn er von einer „unbegreiflichen, künstlerischen Notwendigkeit" spricht, aus der heraus sie geboren seien. Dem Dirigenten und seiner Künstlerschar gelang es, diesen Charakter der Konzertreihe völlig herauszuarbeiten. Dieser Schluß unserer musikalischen Spiele war der denkbar edelste und eindruckvollste, und Ernst Harms hat seinen reichen Verdienstansprüchen um unser musikalisches Leben einen neuen hinzugefügt.

Dr. v. Graevenitz

Hagen

Die vergangene Spielzeit war unbedingt ein Fortschritt in der Geschichte des Hagener Theaters. „Der arme Heinrich" und „Joseph in Ägypten" waren Aufführungen von beachtenswertem Können. Oberspielleiter Spring, Kapellmeister Elmendorf und Bühnenmaler Koller ten Hoonte ergänzten sich gegenseitig, so daß Aufführungen von feiner Geschlossenheit entstanden. Der Weggang Elmendorfs als erster Kapellmeister nach Aachen ist sehr zu bedauern, hoffentlich ersteht in seinem Nachfolger Dr. Berend, Kaiserslautern, ein voller Ersatz. Kammersänger Engelhardt und Frau Bergmann-Hörn konnten unserer Bühne erhalten bleiben. Der neue Intendant Dornseif kündet für die kommende Spielzeit sechs Ur- oder auch deutsche Erstaufführungen an. Hans Gärtner

Halle a. S.

Mit Ende dieser Spielzeit verläßt Kapellmeister Oskar Braun das Hallische Stadttheater, um einem Rufe nach Leipzig zu folgen. Seine Abschiedsvorstellung mit „Parsifal" brachte ihm reiche Ehrungen. An seine Stelle tritt der bisherige Staatskapellmeister Erich Band aus Stuttgart. Er erhält den Titel Generalmusikdirektor und wird außer der Opernleitung auch Sinfoniekonzerte übernehmen, soll überhaupt eine führende Stellung im Musikleben von Halle bekleiden, für das man von seiner Persönlichkeit eine segensreiche Belebung erwartet.

Die Stelle war Dr. Georg Göhler angeboten worden, der aber zur Bedingung machte, sie erst in einem Jahr anzutreten, da

er seine Altenburger Stellung nicht im Stich lassen wollte. Für den Hallenser Magistrat hätte es sich darum gehandelt, ein Interregnum von einem Jahr eintreten zu lassen, in welchem Falle Halle einen der zur Zeit charaktervollsten, ideenreichsten und durchgebildetsten deutschen Musiker an der Spitze seines Musiklebens gesehen hätte. Man wollte es anders! Denn weiteres haben wir über den Fall nicht zu bemerken!

Halberstadt

Das Musikleben Halberstadts erhielt in der letzten Spielzeit nachhaltige Anregungen durch die Veranstaltungen der Konzertgemeinde, die seit fast zwei Jahren eine große Anzahl von Musikfreunden umfaßt. In diesen Konzerten spielte das Tonkünstlerorchester (Dir. Paul Arndt) eine Reihe guter, sinfonischer Werke, von denen Bruckners vierte Sinfonie und „Tod und Verklärung" von R. Strauß hervorgehoben seien. Namhafte Solisten wirkten mit; an den letzten drei Abenden waren es Lotte Leonard, Gieseking und Prof. H. J. Moser. Der Halberstädter Musikverein (Leitung: Musikdirektor F. Hellmann) errang mit Schumanns Manfred und Brahms' Schicksalslied einen vollen Erfolg. Die Liedertafel (A. Döll) und der Männerchor der neuen Harmonie (H. Hellmann) zeigten in ihren Konzerten, daß gewissenhaft gearbeitet wurde. In unserem herrlichen Dom fanden einige Konzerte statt, von denen eins durch die Kunst der einheimischen, vorzüglichen Sopranistin Hilde Adler, des Geigers Paul Walther, des Domorganisten Korb und durch die Mitwirkung eines neugegründeten Domchors, der Werke von Bach, Mendelssohn und A. Becker vortrug, hervorragte.

Da wir hier keine ständige Oper haben, so wurden Gastspiele der Dessauer Oper lebhaft begrüßt. Die Gäste brachten den Tristan, Freischütz, Donizettis Don Pasquale und den Waffenschmied, alles in recht guter Besetzung, und ernteten warme Anerkennung.

Im Rahmen der städtischen Volkshochschule gab der Unterzeichnete einige Kammermusikabende mit einheimischen Kräften. Kurze Einführungen suchten den Hörern das Verständnis der gespielten Werke (Trios von Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Volkmann, Tschaikowsky; Beethovens Cellosonate A-Dur, Schuberts Klaviersonate Op. 143 und Forellenquintett) zu erleichtern. Ebenso fand eine Vortragsreihe über Bruckners Sinfonien statt, die das letzte Glied einer Reihe von Vorträgen mit Erläuterungen am Flügel (teilweise auch unter Hinzuziehung des Orchesters) über die Sinfonien Beethovens, der Romantiker bis hin zu Joh. Brahms bildete, die im Frühjahr 1923 begonnen hatten.

Nicht vergessen seien die gutbesuchten Vorträge über die Tonwortmethode, die Dr. Bennedik hielt, und die besonders durch die Vorführung einzelner Schulklassen — nach kurzem Unterricht waren glänzende Resultate im Absingen erreicht — stark interessierten.

Der Chor der dt. Oberschule unter Leitung von Ernst Scharfe trat wiederholt mit eindrucksvollen Leistungen hervor.

H. Pätzmann

Heidelberg

Vom 11. bis 16. Juni fand hier eine „Nordische Musikwoche" statt, bestimmt, uns mit nordischer Musik bekanntzumachen. Der Sonatenabend (Sonaten von Kunla, Sjögren, Grieg) wurde von Walter Rehberg (Klavier) und Hermann Diener (Violine) bestritten. Das I. Orchesterkonzert brachte Kompositionen von Kajanus (Sinfonietta in B. Op. 15), Hafgen, Jordan („Norwegiana"), Rangström, Atterberg („Meeres-Sinfonie"). Im Kammermusikabend wurden Streichquartette, vorgetragen vom Amar-Qartett, und Frauenchöre zu Gehör gebracht. Im Kirchenkonzert ließ sich der bekannte Organist und Komponist Raasted auf seinem Instrument hören. Den Hauptbestandteil bildeten die geistlichen Lieder und Gesänge, letztere von der Madrigalvereinigung vorgetragen. Reiche Abwechslung bot der Liedermorgen am Sonntag unter Mitwirkung von Marta Adam, Gunnar Graarud, Dr. von Zeuner-Rosenthal. Am Flügel: Universitätsmusikdirektor Dr. Poppen. Den Höhepunkt im II. Orchesterkonzert bedeuteten zweifellos die Werke Nielsens: die Suite zu „Alladin" und der „Hymnus amoris", gesungen vom Bachverein. Ziemlich enttäuscht hat die V. Sinfonie von Sibelius. Eine gute Interpretation war durch hervorragende Kräfte gesichert. Aus dem Norden kamen Carl Nielsen (Kopenhagen), Kurt Atterberg (Stockholm) und Robert Kajanus (Helsingfors), um eigene Werke zu dirigieren. Besonders eindrucksvoll waren die „Meeres-Sinfonie" unter Attenbergs Leitung und Nielsens „Hymnus amoris" unter Dr. Poppen. Wenn wir auch manche bleibende Eindrücke von der „Nordischen Musikwoche" empfangen haben, so müssen wir doch gestehen, daß uns das ureigenste Wesen dieser Musik, insbesondere der finnischen, verschlossen bleibt. Denn nur so ist es zu erklären, daß Kompositionen wie Sibelius' V. Sinfonie so wenig Anklang finden konnten.

Theophil Stengel

Homburg v. d. H.

Hofrat Ferdinand Meister, der Vorsitzende des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter, der Direktor der Kur-Aktiengesellschaft des einzigschönen Taunusbades Homburg v. d. H., ergriff anläßlich eines Wohltätigkeitskonzertes in Homburg selbst den Taktstock. Das Programm umfaßte Wagners Rienziouvertüre, Siegfriedidyll, Vorspiel und Liebestod aus Tristan und Isolde, sowie Tschaikowskys E-Moll-Sinfonie. Die überlegene Führung Meisters dokumentierte den geborenen Dirigenten, er zeigte einen ausgeprägten Sinn für Klangschönheit bei Mottlscher Breite der Tempis. Meister bewies mit diesem künstlerischen Erfolge, daß er nicht allein als organisatorischer, sondern auch als künstlerischer Führer seinen Mann stellt.

Itzehoe

Die Musikpflege an der Westküste Schleswig-Holsteins.

Es wäre verkehrt, für die Musikkultur die Großstadt als allein ausschlaggebend zu bewerten. Ähnlich wie in der Literatur und in den bildenden Künsten müssen vielmehr auch hier Großstadt und Provinz gebend und nehmend in enger Wechselbeziehung stehen. Auf dem glatten Parkett der Großstädte blüht im Garten der Frau Musika gar manches Unkraut, das unserem Wesen fremd, und zu dem der mehr bodenständige Sinn der Provinz niemals Wege finden wird. Anderseits verläuft sich gar manches, was unter der Flagge der Musikpflege durch die Provinz segelt, in einem gut gewollten, aber schlecht gekonnten, vom Unverstand des Kleinstädters hochgezüchteten Dilettantismus. Hier Wandel zu schaffen, ist Aufgabe der Berufenen an Ort und Stelle. Es hat lange gedauert, bis man an den maßgebenden Stellen erkannte, daß die Musikpflege ein hoher Kulturfaktor ist, lange gedauert, bis man in den Kleinstädten das Organistenamt in fachmännische Hände, die Musikpflege auf den höheren Schulen akademisch durchgebildeten Musiklehrern übergab. Doch alle diese Bestrebungen wären umsonst, wenn ihnen nicht ein neues Erwachen zur guten Musik in unserem Volke entgegenkäme. Wer beruflich die Musikpflege in der Provinz in den letzten Jahren verfolgte, wird immer wieder mit Freuden konstatiert haben, wie die Masse der Gebildeten sich aus den Inflationswirren in das beseligende Vergessen der ernsten Musik rettete.

Aber wie gesagt, dies alles wären nur Wunschträume geblieben, wenn nicht Berufene Ziel und Richtung gegeben hätten. Vor allem sind es da die Gymnasialmusiklehrer, die sich guter Taten rühmen dürfen. Wenn ich hier spezialisiere, so verstehe man mich nicht falsch, aber, was hier in Itzehoe unter dem Regime des Gymnasialmusiklehrers Heinrich Laubach, Schüler von Thiel und Hagel, der jetzt als Obermusiklehrer nach Altona berufen wurde, geleistet wurde, geht weit über den Ort seines Wirkens hinaus. Denn die großen Veranstaltungen, die wir hier erlebt haben, riefen die Besucher der ganzen Westküste Schleswig-Holsteins, von Husum bis nach Hamburg hinab, nach hier. Alle Veranstaltungen waren stets ausverkauft und bedeuteten stets ein musikalisches Ereignis für die ganze Provinz. Beethovens Sinfonien und Ouvertüren. Bachs Matthäuspassion (zweimal), die Missa Solemnis, eine Wagner-Gedächtnisfeier und die Madrigal-Konzerte, das war so das Programm, das Laubach mit tiefem, innerem Erfassen meisterte. Selbstverständlich konnten zur Abwicklung eines solchen Programms die heimischen Kräfte nicht ausreichen, und so wurden zu jeder Veranstaltung das Kieler Orchester und zahlreiche auswärtige Solisten (Sommermeier, Ludwig, Pohlmann-Tümmler, Lauschmann, Träger und Liesche-Flensburg) hinzugezogen.

Rechnet man noch zu diesen großen Veranstaltungen das Gastdirigieren Prof. Sterns vor zwei Jahren (Brahms Requiem und Beethovens Fünfte) und die Veranstaltungen des hiesigen Musikausschusses, der u. a. das Wendling- und das Rathje-Quartett und die Myss-Gmeiner hierher brachte, hinzu, so wird man die Freude aller Musikliebenden über das in unserem Landstrich, mit seinem pessimistischen, schwer zugänglichen Menschenschlag hell aufwachende Bekenntnis zur Musik verstehen.

Möchte es in allen deutschen Gauen so rastlos weitergehen, dann soll uns um die Zukunft unseres Volkes nicht bange sein. Die aber, die in der Großstadt sich in der Übersonne der vielen „Prominenten“ sonnen und verächtlich die Provinz als eine Zuchtanstalt für Dilettanten abtun wollen, möchten doch ja erkennen, daß die Rettung unseres Volkes von innen heraus, aus der unberührten Seele des Landes kommen muß. Daher ist es Aufgabe der Kulturinstitute der Großstadt, die Seele der Provinz einzufangen, zu ihrem eigenen Segen und dem des ganzen Volkes. E. Fischer

Koburg

„Ännchen von Tharau.“
Singspiel von Hugo Röhr.

Uraufführung im Koburgischen Landestheater.

Im Mittelpunkt des Librettos, für das ein Triumvirat verantwortlich zeichnet, steht der Königsberger Dichter Simon Dach. Der aus seinem „Ännchen von Tharau“ herausgesponnene Liebesroman bringt das Liebesverhältnis des jungen Dichters mit Anna Neander in Verquickung mit den politischen Verhältnissen der unter polnischem Druck stehenden preußischen Ostmark. Textlich handelt es sich um zwei Stoffgruppen, von denen die eine das sentimental-tragische Moment, die andere das komisch-burleske bestreitet. Diese dauernde Mischung der beiden Stilmomente wirkt im ersten Akt noch erträglich, vom 2. Akt ab aber nimmt sie peinliche Formen an. Ein Fachmann von Geschmack könnte durch den Rotstift schon wesentliche Besserung erreichen. Geradezu schade wäre es, wenn die in vielen Teilen wertvolle Musik des Münchener Komponisten unter den Schwächen des Librettos mit leiden müßte. Wie Röhr dem Singspielton gerecht wird, bedeutet mehr als eine Verheißung. Der erste Akt ergießt förmlich eine Fülle von Melodien über den entzückt aufhorchenden Zuschauer. Bei aller herzlichen Volkstümlichkeit verliert sich Röhr nie ins Triviale, seine Erfindung ist stets von vornehmer Haltung. Das Orchester dominiert wohl manchmal infolge zu dick geratener Instrumentation den Singstimmen gegenüber, klingt aber, wie es von dem Komponisten der „Frauenlist“ nicht anders zu erwarten ist, prachtvoll. Wo er sich in Übereinstimmung mit Plattheiten des Textes in allzustarke Niederungen begibt, könnte auch hier der Rotstift Wunder zugunsten des Ganzen schaffen. Auf das zu ernst geratene Vorspiel zum 3. Akt wäre besser ganz zu verzichten. Eins freilich dürfte der wün-

schenswerten Verbreitung der Röhrschen Muse für die mittleren und kleineren Bühnen — für solche nur kommt ja das Singspiel in Betracht — hinderlich sein: die nicht geringen Ansprüche an Orchester und den Vertreter der Hauptrolle. Was da die Koburger Bühne dem anwesenden Autor bot, konnte durchweg hoch befriedigen. Der Uraufführung verhalf die überaus geschmackvolle und stark belebende Spielleitung des Intendanten Hofrat Mahling und die liebevolle, partitursichere Pultleistung des Kapellmeisters Dr. Stäblein zu einem großen, lauten Erfolg. Es ist nicht zu bezweifeln, daß das Singspiel nach einer nochmaligen Durcharbeitung in oben angedeutetem Sinn seinen Weg über die Bühnen anzutreten berechtigt ist. Dr. Schammberger

Lauban (Schlesien)

Die größte musikalische Veranstaltung des Winterhalbjahres 1923/24 war die wohlgelungene Aufführung des Requiems in C-Moll von Cherubini durch den Kreuzkirchenchor unter Wilhelm Kunze, die uns auch sonst durch zahlreiche kirchliche Abendmusiken erfreuten. — Streichorchestermusik sinfonischen Gepräges verschafften uns die Militärkapellen aus Görlitz (ehemalige 19er, unter Obermusikmeister Junghans) und aus Hirschberg (5. Jäger unter Obermusikmeister Markscheffel). Vorzügliche Gesangsdarbietungen des hiesigen Gymnasial- wie Lyzealchores, auch des Bunzlauer Seminarchores, sind zu verzeichnen, ferner volksbildende, musikliterarische Vorträge über die drei frühesten Wagner-Musikdramen durch unseren Heimatschriftsteller Fritz Bertram mit W. Kunze am Flügel, der in einem eigenen Klaviersonatenabend Walter Niemann erstmalig hier einführte, und zwar mit der „Kleinen Sonate" Op. 88. Von auswärtigen Solisten waren erschienen: der Geiger Florizel von Reuter, der Pianist Paul Schramm und die Tänzerin Ruth Schwarzkopf.

Käthe Neumann

Marienburg

Im großen Remter der herrlichen Marienburg (Westpreußen) wurde Fr. E. Kochs Oratorium „Von den Tageszeiten" unter Leitung von Seminaroberlehrer G. Seipelt durch den Oratorien-Verein zur Aufführung gebracht. Die alljährlichen Veranstaltungen — letztes Jahr hörte man F. Woyrschs „Totentanz" — gehen vom Marienburgbund aus und sind der Höhepunkt der Tagung.

München

Die Kallenberg-Gesellschaft (Vorsitzender: Schriftsteller M. G. Conrad) veranstaltete im vergangenen Winter fünf Abende, an welchen unter Mitwirkung hervorragender Kräfte Dichter und Komponisten unserer Tage, erstere zum Teil in zeitgenössischen Vertonungen zu Wort kamen. Außer Werken von H. Bischoff, O. Crusius, A. Reuß, Ernst Ludwig u. a. gelangten Lieder von M. G. Conrad, Henckell, Prévot und Horváth, sowie ein Trio für Klarinette, Horn und Klavier und eine Fantasie für Klavier von Siegfried Kallenberg unter starkem Beifall zur ersten Aufführung. Die Abende sollen im kommenden Winter in erweitertem Umfang und unter besonderer Berücksichtigung der modernsten Richtung in der Musik fortgesetzt werden.

München-Gladbach

Die Programme für die in der Kaiser-Friedrich-Halle im kommenden Winter stattfindenden Abonnementskonzerte unter Leitung von Generalmusikdirektor Hans Gelbke sind wie folgt aufgestellt:

In den sechs Cäciliakonzerten gelangen folgende Chorwerke zur Aufführung: Reger: 100. Psalm für Chor, Orchester und Orgel; Händel: Oratorium Jephta für Soli, Chor, Orchester, Cembalo und Orgel; Bruckner: Messe F-Moll und Te Deum für Soli, Chor, Orchester und Orgel.

An Orchesterwerken sind u. a. vorgesehen: Mahler: Lied von der Erde, für Sopran- und Tenorsolo und großes Orchester; Kaminski: Concerto grosso (neu); Hindemith: Kammermusik für kleines Orchester; Schönberg: Pelleas und Mellisande; Strauß: Sinfonia domestica, Couperin-Suite (neu), Burleske; Rudi Stefan: „Musik"; Manén: Span. Violinkonzert u. a.

Die sechs Sinfoniekonzerte sehen u. a. folgende Programme vor: Pfitzner: Violinkonzert (neu); Bruckner: 4. Sinfonie; Bückmann: Serenade (neu); Braunfels: Chin. Gesänge; Toch: Chin. Flöte (neu); Schreker: Tanzsuite; Bach, Mozart, Beethoven; Barodin: Sinfonie H-Moll; Rimsky-Korsakoff: Mlada; Bleyle: Flagellantenzug; Liszt: Faustsinfonie; Reger: Hillervariationen.

Die drei Volkssinfoniekonzerte sind Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und Brahms gewidmet.

Für die vier Kammermusikabende der Cäcilia sind verpflichtet: Eugen d'Albert (Klavierabend), das Budapester Quartett, das Havemann-Quartett, das Kölner Gürzenich-Quartett.

Nürnberg

Ein Rückblick auf das verflossene Jahr Nürnberger Opern- und Konzertlebens ist fast gleichbedeutend mit einer Monographie der Tätigkeit Ferdinand Wagners, des von Intendant Dr. Maurach neu berufenen I. Dirigenten für Oper und Konzert. Als man diesen noch recht jugendlichen Musiker, er mag etwa 25 bis 26 Jahre alt sein, auf solch verantwortungsvollen Posten stellte, wurden trotz seiner unzweifelhaften Dirigentenbegabung lebhafte Bedenken geäußert, die sich verstärkten, als man ihm nach ganz kurzer Tätigkeit (um ihn für zwei Jahre an Nürnberg zu fesseln) den für uns neuen, auch für die hiesigen engen Verhältnisse etwas deplacierten Titel eines „Generalmusikdirektors" verlieh. Würde dieses jugendlich überschäumende Temperament, das mit übertriebener, oft fast grotesk anmutender Dirigiergebärde vor schroffsten dynamischen Schattierungen, überhetzten oder überlangsamen Zeitmaßen nicht zurückschreckt, um stärkste Wirkungen zu erzielen; ein Musiker, der vorher nur an relativ kleinen Aufgaben

sich hatte versuchen können, würde er wirklich allen billigen Anforderungen genügen? Ich selbst war unter den Zweiflern. Aber Wagner übertraf alle Erwartungen. Es ist bewundernswert, mit welchem Fleiß und welch unfaßlicher Arbeitskraft er die vielen Opern- und Sinfoniepartituren, die er uns ausdeutete, sich geistig zu eigen machte; erstaunlich, wie er selbst in dem einen Jahr mit den größeren Zielen künstlerisch gewachsen ist; erstaunlich vor allem, wie er trotz riesiger Arbeitslast, sich bis zuletzt die Fähigkeit restloser Hingabe seiner ganzen Persönlichkeit erhalten konnte, die so ungeheuer suggestiv auf Orchester, Solisten und Chor wirkt, daß sie immer wieder zu glanzvollen Leistungen hinreißt. Diesen Erfolgen entsprechend wuchs die Gunst des Publikums. So kam es, daß Wagner tatsächlich unser Musikgeneral, ja Diktator geworden ist, dessen Wirken alles andere in die zweite Linie zurückgedrängt hat. Eine Diktatur, bei der wir uns vorläufig wohl fühlen, da Wagners Interpretationen zwar häufig sehr eigenwillig in der Auffassung sind, aber stets Ausfluß einer starken, ehrlichen Musikerpersönlichkeit und uns eine ganze Reihe stärkster, künstlerischer Erlebnisse vermittelten.

Auch einen begabten, modern gerichteten Opernregisseur, Dr. Grüder, beriet die Intendanz. Er und Dr. Maurach selbst, zusammen mit dem Dortmunder Theatermaler Wildermann und dem Frankfurter Dr. Sievert, bescherten uns eine Anzahl modern stilisierter Inszenierungen, unter denen „Zauberflöte“, „Aïda“, „Freischütz“ „Palestrina“, „Figaro“, „Frau ohne Schatten“ und „Hoffmanns Erzählungen“ als besonders gelungen hervorzuheben sind, während eine Neuinszenierung des „Parsifal“ vom Großteil der Presse und des Publikums abgelehnt wurde. —

An örtlichen Erstaufführungen hatten wir für hiesige Verhältnisse ungewöhnlich gute (und erfolgreiche) Wiedergabe des „Palestrina“ von Pfitzner und — als Huldigung zu Rich. Strauß' 60. Geburtstage — der „Frau ohne Schatten“, der der „Rosenkavalier“ noch folgen soll. — Ferner hörten wir „Consuelo“, ein lyrisches Drama von Francesco Cimmino mit Musik von Alfonso Rendano. Ein dramatisch verwaschenes Textbuch mit starkem Anklang spiritistisch sentimentaler Familienblattromantik, dazu eine zwar geschmackvolle, aber wenig persönliche, undramatische Musik ergaben einen glatten Durchfall. — Nicht ganz so wohlverdient, aber kaum minder zweifelhaft war die Ablehnung der komischen Oper „Der Schneider von Malta“ von Waldemar Wendland, die zwar hübsche szenische und musikalische Einzelheiten enthält, aber an Unklarheit des Textbuches krankt, sowie daran, daß Wendland sie durchkomponiert hat, wozu ihm die sinfonische Begabung fehlt. Ein Nummern-Singspiel im alten Sinn würde ihm sicher besser gelingen.

Im Konzertleben war der Höhepunkt natürlich die „Pfitzner-Woche“, die ein Kammermusikkonzert, einen Liederabend, ein Orchesterkonzert, eine Aufführung der Kantate „Von deutscher Seele“ und eine Wiederholung der „Palestrina“-Aufführung umschloß, wobei Pfitzner selbst als Pianist und (neben Wagner) als Dirigent mitwirkte. Sie erhielt erhöhtes Interesse durch die Uraufführung des Violinkonzerts (H-Moll, Op. 30), eines gehaltvollen, in seinem sinfonischen Aufbau prachtvoll klar gegliederten Werkes von einer für Pfitzner ungewöhnlichen Klang- und Musizierfreudigkeit, das vor allem dem Soloinstrumente dankbare, echt geigermäßige Aufgaben stellt. Von Alma Moodie (Berlin) hervorragend gespielt, wurde es mit stürmischem Beifall aufgenommen. —

Außerdem wären als besondere Ereignisse noch zu verzeichnen: Aufführungen der „Sinfonia domestica“ von Strauß, der II. Sinfonie von Mahler und der „Schöpfung“ von Haydn unter Wagner, eine beifällig aufgenommene Uraufführung von „Variationen und Scherzo“ für großes Orchester von August Scharrer (unter Leitung des Komponisten), ein Kompositionsabend des hochbegabten jungen Karl Winkler (Wien-München), die prächtigen „historischen Orgelkonzerte“ Walther Körners in der Lorenzkirche, ein ganz wundervolles Konzert des „Hardörffer-Chores“ mit Chorwerken von Rudolph Bergh und den achtstimmigen „Fest- und Gedenksprüchen“ von Brahms, sowie ein „Armin-Knab-Abend“ des Döbereiner-Chores, der viel Schönes zutage förderte. Dazu kam natürlich die übliche Hochflut der Konzerte auswärtiger und einheimischer Instrumentalisten und Sänger, unter denen die neuerdings wieder stark sich mehrenden „Stimm-Sport“-Abende der Arien und Wagnerbruchstücke brüllenden Operngrößen einen unerfreulichen Rückfall in längst zurückliegende Zeiten darstellen, der aber leider immer wieder den Enthusiasmus eines zahlreichen und zahlungskräftigen Publikums hervorruft.

Const. Brunck

Stuttgart

Zwölftes Deutsches Bach-Fest
12. bis 14. Juli 1924

Der „Aktionsradius“ der Neuen Bach-Gesellschaft ist in diesem Jahre bedeutend erweitert worden. Waren deren auf Durchdringung immer weiterer Volkskreise mit Bachschem Geiste gerichteten Musikfeste bisher immer mit einer gewissen Vorsicht dort veranstaltet, wo nach Tradition und Volksspyche auf besonders eindringliche und erfolgreiche Wirkung der Bachschen Werke zu rechnen war, in der engeren Heimat der „Bache“, in Thüringen, in Sachsen und Norddeutschland, so hat man nun zum ersten Male die Fühler nach Süddeutschland ausgestreckt. Von einer starken Bach-Bewegung hat man im Schwabenlande bisher noch nicht viel gespürt. Das sagt aber nicht, daß eine solche nicht schon immer vorhanden gewesen sei, und daß sie erst durch künstlerische Evangelisation und Mission von Norden her in Gang gesetzt werden müsse. Es liegt in der Natur des Schwabenvolkes, daß es solche Besitzergreifungen hoher geistiger Werte in aller Stille, ohne laute öffentliche Betonung seiner Erkenntnisse und Eroberungen ab-

macht. Es sitzen im Schwabenlande in mittleren, kleinen und kleinsten Städten und Dörfern auf Orgelbänken und in Schulstuben eine große Zahl von Bach-Verehrern und Bach-Kennern, die sich mit einer gewissen stammeseigentümlichen hartnäckigen musikalischen Einseitigkeit und eigenbrödlerischen Neigung zur Erforschung tiefster Gründe der kunstschöpferischen Seele in das Allerheiligste des Bachschen Geistes vorgearbeitet haben. Der alte, stille, tiefgründige deutsche Kantorengeist lebt auch im Schwabenlande in vielen Kirchenmusikern, und sein bedächtiges, sicheres, von still und dauernd werbender Liebe erfülltes Wirken hat auch im Schwabenland nun eine sich immer weiter ausbreitende und sich immer enger zusammenschließende Bach-Gemeinde gebildet. Als Sammelpunkt derselben ist der in Stuttgart gegründete Württembergische Bach-Verein seit einigen Jahren stärker anziehend durch Veranstaltung und Förderung von Aufführungen Bachscher Werke hervorgetreten und ist nun auch durch die Neue Deutsche Bach-Gesellschaft des Vertrauens zur Ausführung eines großen deutschen Bach-Festes gewürdigt worden. Der Verein ist jung und ermangelt noch jeglicher Routine in der Organisation so großer und bedeutungsvoller Festunternehmungen. Es „klappte" äußerlich nicht alles so, wie man es von einem großstädtischen Musikapparat erwartet. Die örtlichen Chor- und Orchesterkräfte erwiesen sich zum Teil als nicht ganz zulänglich zur Lösung der außerordentlichen Festaufgaben, oder waren durch ungeschickte Organisationsmaßnahmen verscheucht und ausgeschlossen. Es zeigte sich auch hier wieder die Wahrheit von der Breiverderblichkeit vieler Köche. Das Fest war veranstaltet von der Deutschen Bach-Gesellschaft (Sitz Leipzig), wurde angeblich ausgeführt von dem Württembergischen Bach-Verein in Verbindung mit dem Württembergischen Konzertbund (Sitz Stuttgart), hatte als künstlerische Hauptleiter Professor Otto Richter (Dresden) und Generalmusikdirektor Professor Carl Leonhardt (Stuttgart) — das ist Nord-Süd-Kurs, auf dem offensichtlich schwer vorwärts zu dem vorgesteckten hohen Ziel zu kommen war. Daß die Festtage trotzdem der von nah und fern in Stuttgart zusammengeströmten großen Menge von Musikfreunden, Bach-Verehrern und Bach-Kennern eine Fülle von erhebenden Kunstgenüssen brachten, ist der tiefen geistigen Kraft der Werke des alten Thomaskantors zu danken, die einst schon zu Lebzeiten des Meisters alle Enge und Dürftigkeit seiner Wirkungsbasis überwand, und die nun auch hier alle beteiligten künstlerischen Kräfte und die aufnehmenden Festteilnehmer über Hemmungen des Schaffens und Empfangens hob. So ist das zwölfte deutsche Bach-Fest in Stuttgart doch noch mehr als ein Dutzend-Fest, wie sie jetzt so vielfach gefeiert werden, geworden.

Aus der Fülle der künstlerischen Erscheinungen, die in einer Motette des Dresdner Kreuzchors, zwei Chor- und Orchesterkonzerten, zwei Kammermusiken, musikalisch reich geschmückten liturgischen Festgottesdiensten in drei Kirchen, einer einleitenden kirchlichen Abendmusik an diesen drei Tagen an der trotz tropischer Hitze von früh bis spät in überfüllten Räumen begeisterungsvoll ausharrenden großen Kunstgemeinde vorüberzogen, sind als besonders eindrucksvoll zu nennen die ungekürzte, von Otto Richter geleitete, vom Eßlinger Oratorienverein und dem Dresdner Kreuzchor mit den Solisten Alfred Wilde (Evangelist), Liesel v. Schuch (Sopran), Maria Philippi und Helene Suter-Moser (Alt), Robert Bröll (Tenor), Georg Zottmayer und Fritz Haas (Baß), Anna Valet und Marta Fuchs (Sopran), dem in den Holzbläserstimmen durch Karlsruher Kräfte verstärkten Orchester des Landestheaters mit Dr. Arthur Chitz (Dresden) am Flügel und Arnold Strebel (Stuttgart) an der Orgel, Aufführungen von Kantaten und konzertanten Instrumentalwerken (erstes und fünftes Brandenburger Konzert: Kantaten „Non sa che sia dolore" [Lotte Leonard-Berlin] und „Schleicht, spielende Wellen" [Alfred Paulus-Stuttgart]) durch den Philharmonischen Chor und den Beamten-Singchor (Stuttgart) unter der Leitung von Prof. Leonhardt. Als Instrumentalsolisten glänzten besonders Max Pauer (Italienisches Konzert: Chromatische Fantasie und Fuge), Carl Wendling und Katharina Bosch-Möckel (Violinkonzert in D-Dur; Doppelkonzert in D-Moll), Julia Menz-München (Cembalo-Bach-Klavier mit modulationsfähigem Ton von Karl Maendler-Schramm-München), Dr. Willi Schmid-München (Gambe), Konzertmeister Willi Kleemann-Stuttgart (Violine). Der letzte Festtag brachte noch reizvolle Vorträge deutscher Chorlieder des 15. und 16. Jahrhunderts durch die Stuttgarter Madrigal-Vereinigung (Dr. Hugo Holle) und glanzvolle Aufführungen des „Magnificat" und der Kantaten „Schauet doch und sehet" und „Nun ist das Heil" unter der Leitung von Otto Richter. Zu schon genannten Solisten trat hier noch Meta Diestel-Stuttgart (Alt). Die stimmungsreiche Einleitung des Festes gaben in einer Abendmusik Maria Philippi-Basel und Hermann Keller (Orgel). Der Hauptfestgottesdienst in der altehrwürdigen Stiftskirche war mit einer Predigt des Geheimen Konsistorialrat D. J. Smend (Münster i. W.) und Vokal- und Instrumentalmusik unter der Leitung des Vorstandes des Württembergischen Bach-Vereins Musikdirektor Martin Mezger reich geschmückt. Ein Ausflug der Festteilnehmer nach dem waldumhegten Rokokoschloß Solitüde wurde noch verschönt durch Vorträge des „Collegium musicum"-Stuttgart (Bläserquintett des Landestheaters. Oscar Schröter

Im Laufe der vergangenen und jetzt zu Ende gehenden Spielzeit sind folgende Werke in völliger Neueinstudierung und Neuinszenierung zur Aufführung gelangt: 1. Uraufführungen: Wilhelm Mauke, „Thamar"; Karl Bleyle, „Der Hochzeiter" (Hannele und Sannele) (Regiebuch von Otto Erhardt); Franz Schreker, „Irrelohe". 2. Uraufführungen älterer Werke in neuer

Fassung und Bearbeitung (bzw. Übersetzung): Gluck, „Alkestis" (Hermann Abert); Weber, „Euryanthe" (Erich Band); Tschaikowsky, „Eugen Onegin" (Felix Wolfes); Marschner, „Der Vampyr" (Hans Pfitzner). 3. Erstaufführungen: G. F. Händel, „Rodelinde" (auch im Schloßtheater zu Ludwigsburg [in historischer Inszenierung], im Uhlandbau zu Mühlacker, bei den Internationalen Festspielen in Zürich); Boieldieu, „Das Loch in der Landstraße"; Richard Strauß, „Die Frau ohne Schatten"; Wolf-Ferrari, „Die Mozart. „Don Giovanni"; C. M. v. Weber, neugierigen Frauen". 4. Neuaufnahmen: „Oberon"; H. Marschner, „Hans Heiling", Cornelius, „Der Barbier von Bagdad"; Verdi, „La Traviata"; R. Wagner, „Rienzi"; Humperdinck, „Königskinder"; H. Pfitzner, „Der arme Heinrich" (auch als Festaufführung zur Romantischen Woche in Augsburg); R. Strauß, „Elektra", „Der Rosenkavalier", „Ariadne auf Naxos", „Salome"; Schreker, „Der Schatzgräber"; Wolf-Ferrari, „Susannes Geheimnis"; Moussorgski, „Boris Godunow". 5. Besondere Veranstaltungen: Mozart-Zyklus mit 7 Werken; Hans Pfitzner-Zyklus mit sämtlichen dramatischen Werken; Richard Strauß-Zyklus mit 4 Werken; Zyklus deutscher Opern mit 6 Werken.

Für die kommende Spielzeit sind vorgesehen: als Uraufführung: James Simon, „Frau im Stein" (Dichtung von Lauckner); Ernst Křenek, „Zwingburg" (Dichtung von Werfel); Egon Wellesz, „Achilles auf Skyros". Als Erstaufführung: Braunfels, „Don Gil von den grünen Hosen"; Noetzel, „Meister Guido"; Händel, „Julius Cäsar"; Gluck, „Die Pilger von Mekka"; Wolf-Ferrari, „Die vier Grobiane"; Stravinsky, „Die Nachtigall". Als Neuinszenierung (bzw. Neueinstudierung): Mozart, „Der Schauspieldirektor"; Lortzing, „Die Opernprobe"; Auber, „Fra Diavolo"; Bizet, „Carmen"; Meyerbeer, „Die Hugenotten"; F. Liszt, „Die Legende der heiligen Elisabeth" R. Wagner, „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg"; S. Wagner, „An allem ist Hütchen schuld"; F. Klose, „Ilsebill".

Wiesbaden

Die zweite Hälfte der Musiksaison (es scheint noch eine dritte Hälfte folgen zu sollen) brachte uns in der Oper des Staatstheaters nur einige Neueinstudierungen älterer Werke wie Verdis „Othello" und „Maskenball", und neuerdings „Meistersinger", „Carmen" und die Straußsche „Fledermaus"; der freundlich ansprechende „Opernball" von R. Heuberger wurde neu in den Spielplan aufgenommen; dann gab es zu Ostern einige „Parsifal"-Vorstellungen; und zur „Richard-Strauß-Feier" wurde neben „Salome" und „Rosenkavalier" auch die „Ariadne" in der neuen Bearbeitung aufgeführt: das Vorspiel mit seinen unterhaltsamen Szenen „hinter der Szene", textlich und musikalisch voll Witz und Laune, bedeutet eine entschiedene Verbesserung gegenüber der früheren Molière-Komödie mit Musikeinlagen. Im übrigen das altgewohnte Repertoire: Verdi, Puccini, d'Albert usw. Zu größeren musikdramatischen Werken fehlt uns leider eine „erste dramatische Sängerin": man wußte den Sperling in der Hand — es war die schönstimmige Emilie Frick — nicht zu schätzen im Hinblick auf die Tauben am Dach, die aber alle davonflogen!

Im Kurhaus führte Karl Schuricht das Orchester zu manch bedeutsamen Siegen. Sinfonische Werke von Bruckner, Mahler, Reger (zum erstenmal: die etwas problematische „Sinfonietta") waren, neben den Klassikern, neben Tschaikowsky (hier sehr beliebt) und Richard Strauß, die starken Stützen der Programme. An Novitäten wurden zu Gehör gebracht: die „drei Palestrina-Vorspiele" von Pfitzner, die weniger Anklang fanden; um so mehr gefiel Pfitzners „Klavierkonzert" — und mit Recht, zumal es Frau Kwast-Hodapp spielte. Aufmerksamkeit erregte auch das neue Klavierkonzert von Křenek, welches Ed. Erdmann hier einführte. Dazu kamen noch die „Archaischen Tänze" von Lendvai, „Nacht und Morgen" von Zilcher und die sinfonische Suite mit Gesang „Tag und Nacht" von Josef Haas. Letzteres Werk dirigierte Alb. Gorter aus Mainz. Andere Gastdirigenten waren: Hans Weisbach aus Hagen, Bruckners D-Moll-Sinfonie frischgeistig und lebensvoll gestaltend; und Balling aus Darmstadt, ein feinsinniger Mozartkenner; ihm stand Birgitt Engell als berufene Mozartsängerin zur Seite. Im Schlußkonzert brachte Schuricht dann eine enthusiasmierte Aufführung von Beethovens „Neunter"; und im Mai — zur Richard-Strauß-Geburtstagsfeier — drei Festkonzerte mit den Hauptwerken dieses Meisters und unter solistischer Mitwirkung erster Künstler wie Elly Ney (spielte die „Burleske" mit fortreißendem Schwung), Frau Charles Cahier und Heinr. Rehkemper (beide hervorragend im Vortrag Straußscher Gesänge). Der „Cäcilien-Verein" erfreute durch Vorführung von Mendelssohns „Elias" und Händels „Messias". Und im „Verein der Künstler und Kunstfreunde" sorgte das Leipziger „Gewandhaus-Quartett" für wertvolle Kammermusik, während Frau Erler-Schnaudt mit einem „Liederabend" und Therese Pott aus Köln und der geistvolle Virtuos Ed. Zuckmeyer aus Mainz mit „Klavierabenden" vertreten waren. Die „Neue Musik" — auch hier hat Hr. Zuckmeyer dankenswert seine Hand im Spiele — brachte uns den Liederzyklus „Die junge Magd" von P. Hindemith, — von Tiny Debüser gesungen —; „sinfonische Musik" von Křenek, Violinmusik von Jarnach, Klaviermusik von Busoni, Toch und Hábà. Vorzügliche Mitglieder unserer Kurkapelle und das Pianistenehepaar Bruch-Weiller waren die Ausführenden. Alles wurde, wenn nicht immer mit Behagen, so doch mit Interesse angehört; denn — „jede Ansicht soll gehört werden". Für Einzelkonzerte sorgten: Eugen d'Albert, der bei guter Stimmung war; die zu voller Meisterreife erblühte Elly Ney; der liebenswürdige Klavier-Romantiker Raoul von Koczalski und die wohlbekannten Heldensänger Carl Braun, Knote, Kirchhoff, Hensel — um nur das Wichtigste zu nen-

nen; überall und immer: voller Erfolg, aber nicht immer voller Saal. Auch in Wiesbaden macht sich eben der Überfluß an Geldmangel drohend bemerkbar. O. D.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Görlitz

Das 19. Schlesische Musikfest wird im Juni 1925 wieder in Görlitz unter dem Protektorate des Grafen Bolko von Hochberg zu Rohnstock stattfinden.

Kammermusik Laubach 1924

Die Kammermusikfeste, welche im Jahre 1923 unter der Förderung des Grafen Georg Friedrich zu Solms-Laubach zum erstenmal im gräflichen Schloß in Laubach stattfanden und in größerem Maßstab mit besonderer Berücksichtigung der modernen Musik weitergepflegt werden sollen, erlebten am 5. u. 6. Juli ihre erste Wiederholung. In zwei Abendkonzerten brachte das Drummquartett aus Darmstadt Brahms Op. 67 und in äußerst feiner Stilisierung Op. 18 Nr. 5, das Harfenquartett und das Cis-Moll-Streichquartett Op. 131 von Beethoven zu Gehör. In Bachs Solosonate Nr. 1, G-Moll überraschte Konzertmeister Otto Drumm neben vollendeter violinistischer Kultur durch eigenartige subjektive Auslegung des strengen Bachstils. Mit schwungvoller Begeisterung setzte sich die klanglich und musikalisch auf bemerkenswerter Höhe stehende Spielervereinigung in einer Morgenfeier für Wilhelm Petersens zweites Streichquartett in einem Satz ein, ein ehrlich gewolltes Werk, welches durch meisterhafte thematische und kontrapunktische Arbeit besticht, leider aber in der dauernden Ekstase seiner Stimmungen nirgends zu einem Ruhepunkt gelangt. Den Schluß bildete Paul Hindemiths C-Dur-Streichquartett Op. 16, das trotz seines abfallenden letzten Satzes sich noch merklich in den Bahnen beherrschter Form bewegt. Zwischen den beiden atemversetzenden Werken schlangen sich unbeschwert und tänzelnd die graziösen melodischen Gebilde von Julius Weismanns „Phantastischem Reigen“ für Streichquartett, die leider durch ihre lyrische Gleichförmigkeit auf die Dauer etwas ermüden. Dr. H. R.

Weinheim a. d. B.

Am 18., 19. und 20. Juni veranstaltete der Kammermusikverein sein zweites Musikfest. Die Darbietungen wurden eröffnet durch ein Orchesterkonzert unter Leitung Prof. Abendroth mit Prof. A. Borowsky als Solist (Uraufführung eines Klavierkonzerte von Prokofieff und Petruschka von Stravinsky in der Originalbearbeitung für Klavier). Diesem Konzert folgten Kammermusikaufführungen durch das Kergl-Quartett (Mannheim) mit Pauline Rothschild am Klavier und das Zika-Quartett (Prag), sowie ein Serenadenabend im Städt. Park, wobei seltener gehörte Werke dieser Gattung (Mozart, Dvořak, Richard Strauß und Hugo Wolf unter Leitung von Emil Kahn gespielt wurden..

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Vom Leipziger Konservatorium

Das Komitee für die Reinecke-Feier hat im Einverständnis mit den Zeichnern eines für die Feier bestimmten, aber zur Deckung der Kosten nicht benötigten Garantiefonds (den Firmen Jul. Blüthner, Breitkopf & Härtel, Ernst Eulenburg, Rob. Forberg, Fr. Kistner, C. F. Peters und J. H. Zimmermann) den Betrag dieses Fonds dem Kuratorium des Konservatoriums übergeben zur Wiederherstellung des seinerzeit vom Meister gestifteten, aber infolge der Inflation wertlos gewordenen Reinecke-Stipendiums, dessen Zinsen alljährlich einem bedürftigen und würdigen Schüler des Konservatoriums zufließen sollen.

Heidelberg

Das Heidelberger städt. subv. Konservatorium konnte am Ende dieses Semesters auf 30 Jahre seines Bestehens zurückschauen. Mit einem Mozartabend in der Stadthalle wurde dieses Jubiläum festlich begangen. — Das Konservatorium wurde im Schuljahr 1923/24 von 206 Schülern und Schülerinnen besucht. Der Unterricht wurde von dem Direktor Otto Seelig und 18 Lehrkräften erteilt. Das neue Schuljahr beginnt am Montag, 15. September.

Nürnberg

Dem Jahresbericht des Städt. Konservatoriums zufolge haben im Berichtsjahre 1923/24 insgesamt 600 Musikstudierende die Anstalt besucht. Im Lehrkörper gab es nur geringe Veränderungen. Fräulein Haas, welche einige Jahre als Lehrerin für Klavier an der Anstalt tätig war, schied aus dem Lehrkörper aus. Als Nachfolgerin wurde Frl. Gunda Würstlein, eine frühere Schülerin der Anstalt, bestimmt. Herr Seby Horváth, Lehrer für Violine, wurde mit der Amtsbezeichnung „Studienprofessor“ hauptamtlich an der Anstalt angestellt. Herr Studienrat Willi Kühne wurde zum Studienprofessor befördert. Im Laufe des Studienjahres wurden acht Übungsabende und neun öffentliche Aufführungen, darunter zwei Orchester- und Solistenabende, sowie ein Kirchenkonzert veranstaltet. Zur diesjährigen Reifeprüfung wurde als staatlicher Prüfungskommissar der Direktor des Bayr. Staatskonservatoriums der Musik in Würzburg, Herr Prof. Dr. h. c. Hermann Zilcher, abgeordnet. Das neue Schuljahr beginnt am 16. September.

Würzburg

Dem Jahresbericht des unter der Leitung Professor Dr. h. c. Hermann Zilchers stehenden Bayr. Staatskonservatoriums der Musik in Würzburg entnehmen wir folgende Mitteilungen: Die Anstalt zählte im Unterrichtsjahre 1923/24 883 Studierende. Die Tätigkeit der Orchesterschule, die in ein Vorschulorchester und in das Konzertorchester (Lehrer und Schüler) gegliedert ist, war auch im abgelaufenen Schuljahre eine sehr vielseitige und anregende. Es wurden neun Konzerte (darunter zwei Kammermusikabende und ein

Kirchenkonzert) veranstaltet. Außerdem fanden 17 Schüleraufführungen einschl. zwei Theateraufführungen statt. — Ende Februar fand eine Konzertfahrt in die Städte Bamberg, Bayreuth, Hof und Kulmbach statt, die einen vollen künstlerischen Erfolg bedeutete. Das namhafte Reinerträgnis wurde am Schulschlusse an würdige und bedürftige Schüler der Anstalt verteilt — Am 30. März fand anläßlich der „Pfalzwoche“ in Verbindung mit einer Morgenaufführung eine Schulfeier statt. Das neue Schuljahr 1924/25 beginnt am 22. September.

Von der Tonwortmethode.

In dem Erlaß des preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 14. April 1924 ist das Verbot der Eitzschen Tonwortmethode, das der Lehrplan vom 10. Januar 1914 enthält, aufgehoben worden.

Die Münchener Akademie der Tonkunst feierte im Juli ihr fünfzigjähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß fanden vier Festkonzerte statt, die Kompositionen von einstigen und derzeitigen Lehrern der Akademie brachten. Eine Festschrift enthält außer den Porträts sämtlicher Akademiedirektoren interessante Aufsätze von Karl Blessinger, Waltershausen, Eberhard Schwickrath, Josef Pembaur, Aug. Schmidt-Lindner, Courvoisier u. a. Durch Ministerialbeschluß wurde die Akademie zur Hochschule erhoben.

VON GESELLSCHAFTEN UND VEREINEN

Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer hält seine Hauptversammlung vom 3. bis 6. Oktober in Dortmund ab. Außer verschiedenen Vorträgen über musikpädagogische Berufs- und Standesfragen finden auch mehrere Konzerte statt, u. a. ein Orchesterkonzert unter Leitung von Prof. Sieben, ein Chorkonzert unter Musikdirektor Holtschneider, zwei Kammermusikkonzerte usw.

Auf Veranlassung des Schweiz. Tonkünstlervereins ist am 6. Juli in Olten die „Schweiz. Gesellschaft für Aufführungsrechte, abgekürzt „Gefa“, gegründet worden, die den rechtlichen und wirtschaftlichen Schutz der in der Schweiz lebenden Autoren, Komponisten und Verleger bezweckt.

Die Hauptversammlung des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands fand am Sonntag, 18. Mai, in der Geschäftsstelle des Verbandes unter Leitung von Dr. Rudolf Cahn-Speyer Vorsitzender des Verwaltungsrates, statt. Vor Eintritt in die Tagesordnung gedachte der Vorsitzende mit warmen Worten des am 8. April heimgegangenen Verwaltungsratsmitgliedes Prof. Steph. Krehl (Leipzig). Aus den Berichten sei folgendes hervorgehoben: Die Zahl der Mitglieder hat sich um eins vermindert (526 statt 527 im Vorjahr). Die Konzertabteilung hat im letzten Geschäftsjahr 187 Veranstaltungen in Berlin arrangiert, sowie verschiedene Tourneen und Konzerte in anderen Städten, zum Teil im Auslande.

Der Anschluß an die Arbeitsgemeinschaft der freien geistigen Berufe Deutschlands, der sich schon im vorhergehenden Jahre als vorteilhaft erwiesen hatte, hat in diesem Jahre für die freien Berufe die Befreiung von der Erhöhung der vorläufigen Zahlungen auf die Einkommensteuer gebracht. Dadurch haben die konzertierenden Künstler aus ihrem Berufseinkommen im Jahre 1923 so gut wie keine Einkommensteuer bezahlt.. —

Zum präsidierenden Vorsitzenden wurde Prof. Xaver Scharwenka, zum geschäftsführenden Vorsitzenden Emil Bohnke gewählt.

Die Sängerschaft Arion in Leipzig beging am 13. Juli 1924 die Feier ihres 75 jährigen Bestehens. Im Verlaufe des Festaktus, der in der Universitätsaula stattfand, und der im Zeichen der deutschesten aller Künste — der Musik — stand, wurde die Verteilung der Ehrenmitgliedschaften an den Rektor der Universität, Geheimrat Steindorff, an die Professoren Böhmer, Siber, Förster, Körte, Stöckel, Eber, ferner an Wilhelm Furtwängler, Sigmund von Hausegger, Paul Graener, Dr. Alfred Heuß und Bürgermeister Roth verkündet. Im Gewandhaus gab es ein Festkonzert mit einer bedeutsamen Auswahl von Werken einstiger und lebender Leipziger Komponisten.

MUSIK IM AUSLAND

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy.

Die vierte und letzte Woche der Deutschen Opernsaison in Covent Garden war unstreitig die glänzendste. Man genoß wieder zwei Wagnerabende, der Rest gehörte Rich. Strauß, der sonach das letzte Opernwort hatte. Seine umgearbeitete „Ariadne auf Naxos“ präsentiert sich unbedingt effektvoller als die Originalausgabe, die ich vor Jahren in His Majesty's Theatre hörte, wo sie in englischem Gewande erschien. Zuerst das dumpfe Drama, dann die Oper. Hugo von Hoffmannsthal hat seine Sache das zweitemal entschieden besser gemacht, doch zweifle ich noch immer, daß selbst in dieser neuen Fassung die Oper jemals populär werden dürfte. Für ein englisches Publikum, das dem deutschen Prosatext nicht gut folgen kann, jedenfalls nicht. Unstreitig hat sich aber Strauß wieder einmal als ein glänzender Geist gezeigt. Besonders liebevoll stattete er die Rolle der Zerbinetta aus, die in Maria Ivogün eine ideale Interpretin fand. Wie die Ivogün die Partie erfaßte und durchführte, bedeutete eine reine Freude, einen Genuß, wie er nur in seltenen Fällen geboten wird. Die große Arie im zweiten Akt mit ihrer fast unheimlichen Koloraturpracht — in unserer koloraturlosen Opernzeit — entfachte unbeschreiblichen Jubel im ganzen Hause. Die Oper wurde durch immer intensiver werdenden Beifallsausbruch unterbrochen, sechsmal mußte die Ivogün auf offener Szene er-

scheinen, es war einfach eine Sensation, wie man sie seit der Adelina Patti in Covent Garden nicht wieder erlebt hat. Die Blätter am nächsten Morgen überboten sich förmlich in Lobeshymnen. Es war eine Überraschung, für die wir Mr. Higgins, einem der feinsten Stimmenbeurteiler Europas, stets dankbar bleiben werden, denn er war es, der den neuen Gesangsstern für London entdeckte.

Am gewaltigsten jedoch hat der „Rosenkavalier" eingeschlagen. Es war eine Aufführung, die Publikum und Kritik in förmliche Ekstase versetzte. Bruno Walter hat wieder einmal gezeigt, daß er Meisterdirigent ist. Als er nach der fünften Wiederholung dieser Oper, die gleichzeitig die Abschiedsvorstellung der deutschen Saison bedeutete, am Dirigentenpulte zum dritten Akte erschien, wollte ihn das dichtbesetzte Haus absolut nicht beginnen lassen. Man applaudierte, man schrie sich fast heiser, man raste und tobte förmlich, und es dauerte ungefähr fünf Minuten, ehe man ihm gestattete, den Taktstock wieder in die Hand zu nehmen. Und das alles in Covent Garden, wo keusche Zucht mit zur Tradition gehört, wo man sonst kühl bis ans Herz hinan ist, wenn es sich um die Person des Orchesterleiters handelt. Bruno Walter mit seiner klassischen Bescheidenheit darf wahrhaftig stolz auf diese so seltene Auszeichnung sein. Er hat in London Geschichte gemacht. Seine kurze hiesige Wirksamkeit trug wesentlich dazu bei, die Freude, die Lust, den wahrhaften Enthusiasmus für die deutsche große Oper wieder mächtig anzufachen und auf ungeahnte künstlerische Höhe zu bringen. Die Besetzung des „Rosenkavalier" in Haupt- und Nebenrollen war geradezu einzig. Lotte Lehmann, Delia Reinhardt und Elisabeth Schumann boten gesanglich und darstellerisch glänzende Leistungen. Statt des Herrn Mayr, der zu seinen in Paris gastierenden Wiener Kollegen berufen wurde, sang Herr Alfred Jerger den Baron Ochs, und zwar in wirkungsvollster Weise. Die Herren Albert Reiß, Karl Renner und Karl Fischer-Niemann vervollständigten ein Ensemble, das noch sehr lange in angenehmster Erinnerung bleiben dürfte. —

Ich fürchte nur, daß wir jetzt mit großer Oper etwas überfüttert werden. Außer Covent Garden beteiligen sich am Opernrennen noch zwei weitere große Gesellschaften, die beide als Sieger einzutreffen hoffen. Außerdem gibt es noch ein kleineres Opernunternehmen, die sogenannte Old Vic., wo zumeist Mozart gepflegt wird. Zur Abwechslung hat sich noch eine fünfte Opernkompanie gemeldet, die im Willesden Hippodrome ihr Lager aufgeschlagen hat. Sollte es noch mehr Opernunternehmen absetzen, dann dürfte für Opernfreunde eine bedenkliche Zeit herankommen, weil sie kaum mehr wissen, wohin sie gehen sollen. Es scheint die reinste Opernepidemie im Entstehen zu sein!

Die Carl Rosa Opera Company eröffnete mit „Fidelio" ihre Saison im New Scala Theatre. Auch hier herrschte sonach deutscher Operngeist. Die Aufführung war wohl vorbereitet und gereicht dem leitenden Direktor Mr. H. B. Phillips und dem Dirigenten Charles Webber zur vollen Ehre. Vor dem dritten Akte wurde die Leonorenouvertüre sehr schwungvoll gespielt, wofür sich der Dirigent mehrmals verneigen durfte.

Die British National Opera Company schlug ihr Lager in His Majesty's Theatre auf. Die Eröffnungsoper war Mozarts „Figaro". Also auch hier der scheinbar unerläßliche Geist für die deutsche Oper. Die Wiedergabe unter des neuen artistischen Direktors, Frederic Austins Leitung mit Eugène Goossens am Dirigentenpult, war entschieden besser, als man die Oper vordem hörte. Der zweite Abend brachte Debussy's „Pelleas und Melisande" Schon wieder eine Oper, die keine Oper ist. Fünf lange Akte, nichts anderes bietend als triefende Tongemälde ohne einen Ruhepunkt, an dem man sich erfreuen oder erwärmen könnte, nichts wie unendliches Grübeln in tonzersetzenden Harmonien und waghalsigen Modulationen. Ein englisches Opernpublikum wird niemals Wohlgefallen an derartiger Musik finden.

Das Konzertwesen leidet erheblich unter dem intensiven Operndruck. Die Konzertsäle machen einen schrecklich ernüchternden Eindruck. Erschreckende Leere ist die Regel, ein voller Saal die seltene Ausnahme. Und die Lehre von dieser Leere ist: Halte ein mit Konzertgeben, wenn die große Oper das große Wort führt! —

Unter die erfreulichen Ausnahmen gehörte in erster Reihe Elena Gerhardts Abschiedskonzert, für das sie Fritz Reiner als Dirigenten gewonnen hatte, der mit dem London Symphony Orchestra in Queens's Hall ganz Außerordentliches leistete. Man hörte unter seiner faszinierenden Leitung Berlioz' Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini", die Sinfonie in E-Moll von Brahms und Straußens „Till Eulenspiegel". Reiner ist ein Dirigent mit höchsteigener Auffassung, die zwar anfangs etwas frappiert, nachher indessen volles Vergnügen bereitet. Reiner scheint mehr Opern- als Konzertdirigent zu sein. Hoffen wir, daß er sich eines Tages in ersterer Eigenschaft vorstellen wird.

Rigaer Opernwinter

Von Bernhard Lamey (Riga).

Es gilt, das Fazit zu ziehen, und zwar in allererster Linie aus den Winterleistungen unseres bedeutendsten Kunstinstituts: der lettländischen Nationaloper. Zum Verständnis sei bemerkt, daß diese Oper ein vom Staat reichlich dotiertes Unternehmen ist, an welchem in lettischer Sprache, der Staatssprache, gesungen wird. Die Leitung, die in den Händen des bewährten Operndirektors Theodor Reiters liegt (eines Schülers Rimsky-Korssakoffs, der bereits auch unter Lohse schon in Riga gewirkt hat), ist eine rein künstlerische, und das Publikum der Oper setzt sich aus allen Gesellschaftskreisen, aber auch aus allen Nationalitäten zusammen. Erfreulicherweise tritt das deutsche Element unter den Besuchern mehr hervor, nachdem die unfruchtbare, lange ge-

übte Reserve dem lettischen Unternehmen gegenüber doch dem rein künstlerischen Interesse gewichen ist.

Und das kommt ganz auf seine Kosten. Was die Oper bietet, ist immer erfüllt von dem Geiste echten Kunstbemühens. Nicht immer auch vollen Gelingens, gewiß, aber man bedenke die näheren Umstände, die z. B. einen Ersatz einer indisponierten Kraft des Ensembles aus einem benachbarten Kunstinstitut unmöglich machen. Wir hatten diesen Winter folgende Neueinstudierungen im Repertoire, das ja erst langsam aufgebaut werden muß, da es bislang noch keine Opernliteratur in lettischer Sprache gab: „Salome", „Toska", dann die „Nixe" („Russalka") von Dargomyshski, die „Entführung aus dem Serail", Meyerbeers „Hugenotten" (diese „Neuerwerbung" ist nicht ganz verständlich) und zuletzt als das Beste den „Boris Godunow" von Mussorgski. Außerdem eine Uraufführung, nämlich die lettische Originaloper von Janis Medinsch „Feuer und Nacht" („Uguns un nakts"), auf die ich später zu sprechen komme.

Die Wahl der „Salome" und der „Toska" wie schon im letzten Winter der „Mona Lisa" Schillings' wurde vor allem dadurch bestimmt, daß die lettländische Nationaloper eine glänzende Darstellerin dieser Titelrollen in Frau Brechmann-Stengel besitzt. Sie ist gesanglich wie darstellerisch eine überragende Künstlerin, die sich ihren Rollen mit Leidenschaft hingibt und sie zu hinreißender Gewalt steigert. Außer dieser vorzüglichen Sängerin besitzt das Ensemble aber noch eine Reihe höchst bemerkenswerter Künstler, wobei vor allem das gute Stimmaterial auffällt, durch welches sich, wie das lettische Volk im allgemeinen, so auch die Kräfte der Oper auszeichnen. Es seien hervorgehoben: der Heldentenor Rudolf Behrsin, ein Wagnersänger von Größe, der diesen Winter sein 25jähriges Bühnenjubiläum feiern konnte. Wir haben ferner den Baritonisten A. Kaktinsch, einen auserlesenen Sänger, dessen „Boris Godunow" eine Spitzenleistung war, die Koloratursängerin Ada Benefeld, eine reizende Konstanze in der „Entführung", dann den Bassisten Needra (Osmin, der alte Müller in Dargomyshskis Nixe), der neugewonnene lyrische Tenor Maris Vetra mit bildungsfähigem reichen Stimmaterial usw. usw.

Szenisch hat die Nationaloper durch den Regisseur Peter Melnikow viel gewonnen. Wir sahen Inszenierungen von berauschender Schönheit. Besonders interessant waren in dieser Hinsicht die russischen Opern. Das Orchester ist allen Aufgaben gut gewachsen und bewährt sich auch in guten Sinfoniekonzerten.

Eine besondere Würdigung verdient die lettische Nationaloper „Feuer und Nacht" („Uguns un nakts") von Janis Medinsch, dem zweiten Kapellmeister der Oper. Dieses Werk war in diesem Winter zum erstenmal in abgerundeter Form als abendfüllende Oper zu hören. Früher war nur der erste Teil vollendet. Die textliche Unterlage gab das gleichnamige Stück des bedeutendsten lettischen Dichters Janis Rainis, welches die lettische Nationalsage vom „Bärentöter" (lett. Latschplehsis) und seinen Kampf um den Schlüssel zum Lichtschloß behandelt. Musikalisch formell geht das Werk in den Spuren Richard Wagners, vor allem in der leitmotivischen Behandlung der Charaktere und Symbole. Ganz originell und national bodenständig ist aber die Musik in der Melodik. Neben manchen Längen hat die Oper sehr packende Stellen wie die eigenartigen Koboldtänze, die Traumszene, den Befreiungschor des lettischen Volkes, die Szene auf der Toteninsel usw. Das Werk könnte sehr wohl eine Aufführung in Deutschland bei sichtender und kürzender Regie vertragen, zumal der darin gestaltete Mythos in seiner poetischen Symbolik und seinem Idealismus viel dem germanischen Wesen Verwandtes birgt. Freilich, erotische Sensationen à la Schreker findet man da nicht. Dazu ist das lettische Volk noch zu ungebrochen, zu gesund.

Anläßlich der „Boris-Godunow"-Aufführung entbrannte ein lebhafter Streit. Es wurde diese Oper nämlich hier nicht in der üblichen Überarbeitung von Rimsky-Korssakoff gegeben, sondern der lettische Musiker Melngailis, langjähriger Petersburger Kritiker und Schüler Rimsky-Korssakoffs, hat an Hand des seltenen Original-Klavier-Auszuges Mussorgskis eine neue Instrumentierung mit Belassung der von Rimsky-Korssakoff gestrichenen Partien verfaßt, die der hiesigen Aufführung zugrunde lag. Darob große Entrüstung bei Russen und Juden — aber wohl mit Unrecht, denn Rimsky-Korssakoffs Bearbeitung war bewußt dem damaligen Zeitgeschmack angepaßt, und Meingailis, der auf Grund seiner musikalischen Laufbahn als absolut kompetent anzusprechen ist, hat uns den unverfälschten Mussorgski wiederzugeben versucht, und zwar mit Erfolg, wie die günstige Aufnahme durch die Kritik beweist.

Die Strandsaison bescherte den Musikfreunden Rigas wieder wie im letzten Jahr die überaus beliebten Sinfoniekonzerte des zu diesem Zweck aus den besten Musikern unserer Stadt gebildeten Orchesters, für dessen Leitung wieder Prof. Richard Hagel vom Berliner Philharmonischen Orchester verpflichtet wurde. Wieder sammelt sich jeden Donnerstag im Edinburger Kurhaus eine große Zuhörerschar, um der subtilen Ausdeutung klassischer Werke durch den beliebten Dirigenten zu lauschen. Das Eröffnungskonzert brachte Beethovens VII., es folgte Brahms' II. und das Concerto grosso von Händel. Diese Konzerte lassen uns so recht empfinden, was uns im Winter fehlt. Wir haben leider keine systematischen Zyklen von Sinfoniekonzerten, sondern müssen uns mit mehr oder weniger zufälligen Gastdirigenten und auch — „Gastkompositionen", gewiß ganz interessanten Einzelfällen, begnügen: Um so mehr weiß das Publikum die sommerlichen Konzerte zu schätzen, die aus dem Schatz der klassischen Musikliteratur schöpfen. Dem Dirigenten stehen auch erste Solisten zur Verfügung, von denen besonders Konzertmeister Behrsin als Violinist und auch als Organisator dieser Konzerte Erwähnung verdient.

Am 8. Juli starb im 63. Lebensjahre der Hofpianist

Heinrich Schwartz,

Professor an der Akademie der Tonkunst in München. Geboren am 30. Oktober 1861 zu Dietenhofen (Ansbach), absolvierte Schwartz das Gymnasium zu München und studierte daselbst bei Rheinberger und K. Bärmann. Seit 1885 war er als Lehrer an der Münchener Musikschule tätig.

Vielen Lesern unserer Zeitschrift wird Schwartz durch seine klavierpädagogischen Beiträge in lebendiger Erinnerung sein. In ihnen hat der ausgezeichnete Künstler seine reichen künstlerischen Erfahrungen hinsichtlich einer großen Reihe klassischer und romantischer Klavierwerke mitgeteilt, und zwar in einer Sprache, die sowohl dem erlebenden Künstler wie dem nachdenklichen Pädagogen alle Ehre macht. Dann darf aber auch auf seine treffliche Ausgabe von „Klavierstücken berühmter Meister des 16.—18. Jahrhunderts" hingewiesen werden, die da zeigt, daß sich Schwartz in einer besonderen Art in frühere Klaviermusik einzuleben wußte und er berufen ist, breite Kreise in diese einzuführen. Denn Schwartz verstand es nicht nur, aus deren großen Reichtum eine echt künstlerische Auswahl zu treffen, sondern er gab den Stücken auch eine ebenso natürliche, unverkünstelte und ohne weiteres zum Inneren leitende Bearbeitung.

PERSÖNLICHES

Staatskapellmeister Erich Band aus Stuttgart wurde als Generalmusikdirektor nach Halle verpflichtet (siehe Oper und Konzert: Halle).

Kammersänger Baptist Hoffmann, ehemaliger Heldenbariton der Berliner Staatsoper, feierte am 9. Juli seinen 60. Geburtstag.

Kammersänger Erik Schmerles, der bekannte Wagnersänger, verabschiedete sich am 30. Juni als Evangelimann von der Wiener Staatsoper. Er wird sich in Zukunft als Gesangspädagoge am Wiener Konservatorium betätigen.

Friedrich Ninks, Professor an der Universität Edinburg, starb am 29. Juni im Alter von 79 Jahren. Er wurde in Düsseldorf geboren, wo er sich zum Violinisten ausbildete; später ging er aus Gesundheitsrücksichten nach Schottland, wo er als Musikschriftsteller und Musikkritiker einen hervorragenden Ruf genoß. Von seinen schriftstellerischen Arbeiten sind besonders seine Chopin-Biographie und die Monographie über die Geschichte der Versetzungszeichen zu erwähnen.

Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch in München, wurde zum Ehrenbürger der Universität München ernannt.

Kapellmeister Otto Volkmann, Magdeburg, wurde als städt. Musikdirektor nach Osnabrück berufen.

Charlotte Gleisberg, eine Schülerin der Leipziger Opernsängerin Cläre Hansen-Schultheß, wurde als Koloratur-Sopran an die Rostocker Oper verpflichtet.

Professor Alfred Rahlwes, Universitätsmusikdirektor in Halle, wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Halle zum Ehrendoktor ernannt.

Der Münchner Komponist Anton Beer-Walbrunn, Professor an der Akademie der Tonkunst, feierte am 29. Juni seinen 60. Geburtstag.

Richard Strauß wurde zum Ehrenrektor der Wiener Musikakademie ernannt, welche Würde an besonders verdienstvolle Musiker, Tonkünstler und Komponisten verliehen wird.

Privatdozent Dr. Oskar Hagen, der Leiter der Händelopernfestspiele in Göttingen, erhielt den Professortitel.

Carl Perron feierte am 15. Juli sein 40jähriges Bühnenjubiläum (siehe Konzert und Oper: Dresden).

Dr. Hermann Grabner, ein geborener Grazer, zuletzt Kompositionslehrer in Heidelberg, ist zum Nachfolger Prof. St. Krehls an das Konservatorium in Leipzig, als Lehrer für Theorie, Kontrapunkt und Komposition, berufen worden. Dr. Grabner, ein früherer Schüler des Leipziger Konservatoriums (Max Regers), genießt als Theorielehrer einen vorzüglichen Ruf.

Stefan Frenkel, ein Schüler von Prof. Flesch, wurde an das Philharmonische Orchester in Dresden als erster Konzertmeister verpflichtet.

Prof. Dr. Max Friedlaender, dem Berliner Musikhistoriker, wurde am letzten Goethe-Tage in Weimar wegen seiner Verdienste um die Deutsche Goethe-Gesellschaft durch deren Präsidenten Geheimrat Roethe die große goldene Goethe-Medaille überreicht, — eine Ehrung, die seit vier Jahrzehnten nur fünf Gelehrten zuteil geworden ist.

Musikdirektor A. Wilk, der über zwei Jahrzehnte an der Spitze des Musiklebens in Stralsund stand, ist in den Ruhestand getreten. Neben seiner Tätigkeit als Musiklehrer am Gymnasium, später am Oberlyzeum entfaltete Wilk eine vielseitige Tätigkeit durch Veranstaltung wertvoller Kirchenkonzerte, wobei er auch als Orgelvirtuose hervortrat. In den Oratorienaufführungen des von ihm begründeten „Singvereins" brachte er klassische wie neuere Werke der Oratorienliteratur in jährlich wenigstens zwei Aufführungen zu Gehör. Wilk war auch Direktor des Stralsunder Konservatoriums. Jahre ernstester Arbeit, die vielen Menschen Segen gebracht haben, ein vorbildliches Schulmusikerleben!

Dr. Eugen Lang wurde als erster Kapellmeister an das Städtische Theater in Remscheid verpflichtet. Der junge Dirigent, der längere Zeit in Mannheim unter Generalmusikdirektor Erich Kleiber tätig war und an der Universität Bonn als Schüler Prof. Dr. Ludwig Schiedermairs promovierte, erzielte im vergangenen Winter bereits als Kapellmeister glänzende Erfolge.

Kapellmeister Elmendorf (Düsseldorf) ist als erster Kapellmeister nach Krefeld berufen worden.

Generalmusikdirektor Julius Prüwer legt sein Amt am Deutschen Nationaltheater in Weimar, wie man hört, aus politischen Gründen nieder.

Max ter Meer, Heldentenor in Augsburg, starb am 6. Juli im Alter von 50 Jahren. M. gehörte 25 Jahre der Bühne an und erntete in seinem Fache große Erfolge.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Eine vergessene Verdi-Oper. Der Bibliothekar des Budapester Opernhauses hat anläßlich einer Neuordnung der Bibliothek die vollständige Partitur von „Die Räuber", Oper in vier Akten von Maffei, Musik von Verdi entdeckt. Die vergessene Oper soll im Winter auf den Spielplan der Budapester Oper gesetzt werden.

Entzifferung babylonischer Notenschrift. In einer Gesamtsitzung der Preußischen Akademie der Wissenschaften legte Prof. C. Stumpf einen kurzen Vorbericht von dem Universitätsprofessor Dr. Curt Sachs über „Die Entzifferung einer babylonischen Notenschrift" vor. Diese Notenschrift besteht aus Keil-Ideogrammen mit Silbenbedeutung, die sich auf einer Tontafel aus Assur im Berliner Museum neben einer sumerischen Dichtung und ihrer assyrischen Übersetzung fanden. Die Musik, die wohl dem 2. Jahrtausend v. Chr. entstammt, ist großstufig-herb und sehr entwickelt. Sie meidet den Halbtonschritt, verwendet aber vier ineinandergeschachtelte Fünftonleitern. Die begleitende achtzehnsaitige Harfe benutzt reichlich Doppelgriffe. In seiner ganzen Art erinnert das Stück auffallend an chinisische Musik. Seine besondere Bedeutung liegt darin, daß es nicht nur die erste Kunde von babylonischer Tonkunst gibt, sondern überhaupt von der Musik eines nichtgriechischen Altertumsvolkes und einer vorgriechischen Zeit.

Dresden. Die im 29. Jahrgang stehenden „Großen Philharmonischen Konzerte" mit dem Philharmonischen Orchester und allerersten Solisten finden auch in diesem Winter statt. Zur Leitung derselben wurde Professor Isai Dobrowen gewonnen.

„Der Rheinische Madrigalchor" hat unter Leitung von Professor Walther Josephson wieder eine sehr erfolgreiche Konzertreise absolviert, die in Mainz begann und in Worms endete, wo der Chor bei dem zweiten Hessischen Liedertage im großen Städtischen Festspielhause den hessischen Sängern und Sängerinnen ein Musterkonzert gab.

Zwickau. Bei der Versteigerung des Nachlasses des † Dr. Erich Prieger in Bonn durch die Firma Lampertzin in Köln a. Rh., am 15. Juli, die übrigens sehr wenig besucht worden war und keine hohen Preise brachte, konnten eine ganze Reihe von Schumannien erworben werden, die Dr. Prieger früher gesammelt hatte, als das Schumannmuseum in Zwickau noch nicht begründet war und Pläne und Wünsche aufgetaucht waren, ein Schumannzimmer im Beethovenhaus einzurichten. Unter den erworbenen Gegenständen befinden sich eine Reihe von unveröffentlichten Briefen an den Leipziger Verleger F. Whistling, ebenso eine große Menge von Quittungen, die einen Einblick in die Honorarangelegenheiten geben. Auch eine größere Anzahl Zeitgenossenbriefe (z. B. W. Bargiel, Th. Kirchner, P. Lindpointner, C. Reinecke) konnte erworben werden. — In der Versteigerung waren auch 9 eigenhändige Briefe von Mendelssohn, 6 aus Leipzig, 2 aus Berlin und 1 aus London vorhanden, sie erzielten nur einen Preis von 45 Mark, während für einen Wagnerbrief, der auch dazu rein geschäftlicher Natur war, 80 Mark gezahlt wurden.

An die deutschen Liedkomponisten! Für den im Verlag von Dörrfling und Franke demnächst erscheinenden siebenten Band seiner deutschen Gesangsschule bittet der Herausgeber, Konzertsänger Friedrich Leipoldt, Leipzig, Fockestraße 7 II, Komponisten um Zusendung (Rückporto!) nicht schwer zu singender, melodischer Lieder (bis 15. September 1924). Es kommen nur ernste und gute Lieder in Frage.

Vereinigter deutscher Musikerkalender Hesse-Stern. Wie uns mitgeteilt wird, ist die Neuauflage des 48. Jahrganges bereits im Druck. Es ist erwünscht, daß alle diejenigen Musiker, welche in den Kalender aufgenommen werden wollen, und die noch keinen Fragebogen erhalten haben, sich möglichst umgehend an die Redaktion des Kalenders (Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburgerstraße 38) wenden. Die Aufnahme erfolgt kostenlos.

Tschaikowskys Oper „Pique Dame", eines der musikalisch besten und dramatisch wirkungsvollsten Werke des russischen Komponisten, ist soeben in einer neuen Übersetzung und Bühnenbearbeitung von Rudolf Laukner im Verlage D. Rahter, Leipzig, er-

schienen. Die Berliner Große Volksoper wird diese neue Bearbeitung bereits zu Beginn der nächsten Spielzeit unter der Leitung von Prof. Dobrowen zur Aufführung bringen.

Im Besitze von Fräulein Johanna Schneider in Schweinfurt, einer Tochter des früh verstorbenen Musikdirektors Paul Friedrich Schneider (1821—1866), befinden sich Originalbriefe von Louis Spohr und Moritz Hauptmann, deren Schüler Paul Friedr. Schneider war. Diese Briefe sind gerichtet an den Vater des genannten Musikdirektor Schneider, und enthalten u. a. Zeugnisse, betreffend die Fortschritte und Leistungen des jungen Studierenden. Fräulein Johanna Schneider will diese Briefe, die für Autographensammler zweifellos von Wert sind, veräußern. Interessenten bitten wir, sich in dieser Angelegenheit direkt an Fräulein Johanna Schneider, Schweinfurt am Main, Langezehntstraße 27, zu wenden.

Wie wir in Heft 6 meldeten, verkaufte das Leipziger Konservatorium eine wertvolle alte Musikbibliothek. Hierzu teilte uns Herr Dr. August Stern mit, daß die Vereinigung von Förderern und Freunden der Universität Leipzig die Sammlung noch im letzten Augenblick für Leipzig und die Universität sicherte.

Arnold Mendelssohns neueste Sinfonie wird in den Hallischen Philharmonischen Konzerten unter Dr. Göhler ihre Uraufführung erleben.

Georg Jokls „Nachtmusik" für Streichorchester und Harfe, die im Laufe der letzten Saison in M.-Gladbach mit großem Erfolge zur Uraufführung kam, ist von Generalmusikdirektor Prof. Hermann Abendroth zur Aufführung in den Gürzenich-Konzerten in Köln angenommen worden.

Eugen d'Albert hat soeben eine Orchester-Suite in 5 Sätzen im Manuskript fertiggestellt, betitelt: Aschenputtel, die noch vor Beginn der kommenden Konzertsaison im Verlage Rob. Forberg, Leipzig, erscheinen wird. Derselbe Verlag veröffentlicht auch von Waldemar v. Baussnern dessen Christmotette „Die Geburt Jesu" für kleinen gemischten Chor, kleinen Frauenchor, Kinderstimmen, Soli (Alt und Sopran), Solo-Violine, Solo-Viola, 2 Flöten, Oboe und Orgel (oder Klavier), Streicher ad lib. sowie eine Symphonische Legende „Die himmlische Orgel" nach dem Märchen von Richard v. Volkmann (Leander) für Bariton (oder Alt), kleines Orchester und Orgel, deren Aufführung unter Knappertsbusch in München erfolgen wird.

Das neue Streichquartett op. 9 von Rudolf Peterka (erschienen bei N. Simrock, G. m. b. H.) gelangt am 6. Oktober durch das Schachtebeck-Quartett in Bremen zur Uraufführung. Weitere Aufführungen folgen in Hamburg, Hannover, Berlin, Leipzig, Stuttgart, Frankfurt, Wien, Brünn und Prag.

Eine sechsteilige Glockenmusik hat Musikdirektor Fritz Böhmer, Kantor und Organist der evangelischen Friedenskirche „Zum Schifflein Christi' in Glogau soeben fertiggestellt. Dieselbe hängt äußerlich wie innerlich mit dem neuen Geläut zusammen, das die genannte Kirche am 18. Mai 1924 eingeweiht hat, und das im Hauptgottesdienst des Himmelfahrtstages zum ersten Male erklang. Die in Cis^1, E^1, Fis^1, A^1 gestimmten Glocken geben das Gralsgeläut aus Richard Wagners „Parsifal" wieder.

Für den Erfinder des Tonwortes und Bahnbrecher für die allgemeine musikalische Volksbildung, Prof. Dr. phil. h.c. Carl Eitz soll ein schlichtes, würdiges Grabmal geschaffen werden. Alle Verehrer des Toten werden gebeten, den Plan zu fördern durch Wort und Tat. Der kleinste Beitrag ist willkommen. Die Weihe des Denkmals ist für die Pfingstferien 1925 im Rahmen einer Tagung der Tonwortfreunde in Aussicht genommen. Spenden werden erbeten an die Stadtsparkasse in Eisleben, Postscheckkonto Leipzig 10518, mit der Angabe: „Eitz-Grabmal".

Robert Schumann-Stiftung

Einzahlungen

B. M.	2×10 = M. 20.—	B. J.	M. 50.—
St. H.	2×10 = „ 20.—	St. C.	„ 60.—
W. M.	„ 60.—	L. „M."	„ 100.—
H. E.	„ 10.—	K. P.	„ —.60
B.	„ 14.—	B. J	„ 50.—
B. H.	„ 20.—	W. Th.	„ 300.—
K.	„ 10.—	Z. B.	„ 30.—
H. E.	„ 200.—	B. G.	„ 20.—
K.			„ 30.—

Auszahlungen

R. G.	2×100 = M. 200.—	K. C.	20+100 = M. 120.—
H. R. B.	„ 50.—	R. Th.	„ 100.—
F. J.			„ 30.—

Weitere Spenden werden erbeten an die Verwaltung der Robert Schumann-Stiftung, Leipzig, Seeburgstr. 100

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat 80 Pf., fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

91. JAHRG. LEIPZIG, SEPTEMBER 1924 HEFT 9

Anton Bruckner

Zum 100. Geburtstag am 4. September

Von Prof. **Max Auer**, Vöcklabruck

Am 7. November 1891, als Anton Bruckner zum Doktor honoris causa der Wiener Universität promoviert worden war, schloß der Rektor Dr. Adolf Exner seine Ansprache mit den Worten: „Wo die Wissenschaft haltmachen muß, wo ihr unübersteigliche Schranken gesetzt sind, da beginnt das Reich der Kunst, welche das auszudrücken vermag, was allem Wissen verschlossen bleibt. Ich beuge mich vor dem ehemaligen Unterlehrer von Windhaag.“ Heute beugt sich die ganze Kulturwelt in Verehrung vor dem Großmeister der Sinfonie und der Kirchenmusik!

Welch ein Aufstieg, rein menschlich genommen von dem armen Dorfschulmeisterskind zum Ehrendoktor, welche geistige Erhöhung vom einfältigen Dorfbuben zur göttlichen Einfalt des die Tiefen der Welt und der Himmel schauenden Genius!

Demütig und einsam schritt er den Weg. An ihm erfüllten sich die Worte der Schrift: „Selig, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott anschauen.“

Wohl kaum einem zweiten Künstler hat die Norne so viele Knoten in den Lebensfaden gesponnen, wohl kaum einem anderen hat das Schicksal so viel in den Weg gelegt als Anton Bruckner. Schon der Umstand, daß die Schickung ihn als Kind eines armen Landschullehrers am 4. September 1824 zu Ansfelden bei Linz zur Welt kommen ließ und reicher Kindersegen ihm noch zehn Geschwister zur Seite gab, läßt uns die Perspektive auf drückende äußere Verhältnisse, welche dem kleinen „Tonerl“ bevorstanden, erkennen. Den ersten Unterricht im Orgelspiel erhielt er von seinem Vetter S. B. Weiß in Hörsching, einem der besten Organisten im Lande. Schon damals, in einem Alter von etwa zwölf Jahren versuchte sich der kleine Anton in der Tonsetzkunst. Mit dreizehn Jahren hatte Bruckner den Tod seines Vaters zu beklagen, und es war für ihn wohl das größte Glück, daß er im Kloster St. Florian als Sängerknabe Aufnahme fand. Hier bereitete er sich für die Präparandie vor, welche er 1840 bis 1841 in Linz vorzüglich absolvierte. Die dornenvolle Laufbahn als Lehrgehilfe führte ihn dann nach Windhaag an der Maltsch, wo er, um nicht hungern zu

müssen, bei Hochzeiten zum Tanze aufspielte. Wegen Unterlassung einer Feldarbeit (!!) wurde er strafweise nach Kronstorf bei Steyr versetzt. Hier studierte er schon in den frühesten Morgenstunden das „Wohltemperierte Klavier“ von Bach und ging auch manches Mal nach Enns, um dort bei Regens chori Zenetti in die Geheimnisse der Tonkunst weiter eingeweiht zu werden. Nachdem Bruckner 1843 die Konkursprüfung in Linz abgelegt hatte, kam er als Lehrer nach St. Florian. Die Riesen-Orgel dortselbst gab ihm Gelegenheit, sich im Orgelspiel so auszubilden, daß er 1855 als Domorganist nach Linz übersiedeln konnte. Von dieser Zeit an oblag er gründlichen Studien nach Sechters Theorien, ja in seinen Ferien finden wir ihn stets in Wien, um unter Sechters persönlicher Leitung sich zu vervollkommnen. 1861 schloß er die Studien mit einer glänzenden Maturitätsprüfung am Konservatorium in Wien ab. Unter Theaterkapellmeister Kitzler in Linz studierte er dann noch Formenlehre und betrieb praktische Instrumentationsübungen, wie auch Kitzler das Verdienst für sich in Anspruch nehmen kann, Bruckner mit Wagnermusik (Tannhäuser) bekannt gemacht zu haben. Bruckners Tätigkeit als Chormeister der Liedertafel „Frohsinn“ veranlaßte die Komposition einer Anzahl von weltlichen Chorwerken, während er bisher fast ausschließlich kirchliche Werke geschaffen hatte. Die Uraufführung des „Tristan“ in München gab Anlaß zur Bekanntschaft mit R. Wagner, der an dem ursprünglichen Oberösterreicher viel Gefallen fand und ihm später (1868) sogar den Schluß aus „Meistersinger“, noch ehe er veröffentlicht war, zur Aufführung überließ. Nach dem Tode Sechters berief man, dem Rate des Hofkapellmeisters Herbeck folgend, Bruckner als Professor für Harmonielehre und Orgelspiel an das Konservatorium nach Wien (1868), wo er auch in der Hofkapelle als „expektierender“ Organist Anstellung fand. In den Jahren 1869 und 1871 holte sich unser Meister die Lorbeeren der Weltmeisterschaft als Orgelspieler in Nancy, Paris und London. Gleich Mozart schlägt auch er glänzende Anerbieten aus, um auf heimatlichem Boden sich die Dornenkrone des Künstermartyriums zu erwerben.

Wohl selten hat sich an einem Künstler das Wort „Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterland“ so buchstäblich erfüllt als an Bruckner. Die Virtuosenlaufbahn konnte ihn nicht befriedigen, es drängte ihn nach Aussprache seiner großartigen Gedanken durch den Mund des Orchesters. Es beginnt die Epoche seiner höchsten Kunsttaten und zugleich seiner größten Leiden. Die allerersten Aufführungen Brucknerscher Werke in Wien (F-Moll-Messe, zweite Sinfonie) fanden selbst durch den Oberkritiker Hanslick wohlmeinende und aufmunternde Besprechung und man freute sich schon, dem verhaßten Neuerer Richard Wagner einen Antipoden entgegenstellen zu können. Da beging Bruckner das schreckliche Verbrechen, seine dritte Sinfonie Richard Wagner zu widmen und sich so offen als dessen Anhänger zu bekennen. Das war genug. Die Messe, welche Hanslick (laut eigenen Berichtes über die erste Aufführung in der Hofkapelle, 1872), gern im Konzertsaal gehört hätte, fand von demselben, als sie wirklich im Konzertsaal aufgeführt wurde (1874), eine vernichtende Kritik. Messen gehören nicht in den Konzertsaal, das Credo sei eine Aufzählung der Glaubenssätze und dürfe also nicht dramatisch komponiert werden und dergleichen mehr fand nun Hanslick bei Bruckner heraus, obwohl Mozart und Beethoven dieselbe Auffassung des Meßtextes zeigen.

Dies nur ein Beispiel von der durch die Anhängerschaft Bruckners an Wagner hervorgerufenen Gehässigkeiten. Was Hanslick durch die „Neue Freie Presse“ hinausposaunte, das scholl aus allen übrigen Blättern und Blättlein wieder, nur selten fand sich ein selbständiges Urteil. So ist es also die Wiener Kritik, die eine Hauptschuld an Bruckners Leiden trägt. Das Ausland mußte auch hier den Landsleuten die Augen öffnen. Die Aufführungen der siebten Sinfonie in Leipzig (1884), München, Karlsruhe, Köln, Hamburg und die glänzende Aufnahme der dritten Sinfonie in Neuyork gaben nun doch etwas zu denken. Mancher Kritiker zog es nun künftig vor zu schweigen, andere kläfften in etwas gedämpftem Tone weiter. Bruckners „Vormünder“, die Dirigenten Nikisch und Levi, dann auch Hans Richter, Löwe und andere führten nun immer häufiger die Werke unseres Meisters ins Treffen und der Sieg blieb nicht aus. Bruckner selbst hat noch manche Siegesfeier miterlebt, der Triumph seiner Kunst aber blieb der Nachwelt vorbehalten.

Auch äußerer Anerkennungen, so vor allem der Verleihung der Ehrendoktorwürde (1891) durch die Wiener Universität, der Verleihung des Franz Josef-Ordens und der Überlassung einer Wohnung (1895) im kaiserlichen Lustschloß Belvedere durch Kaiser Franz Josef I. durfte der greise Künstler sich an seinem Lebensabend noch freuen. Ein Lebensabend, verklärt von der den Nachruhm verkündenden Röte, war es, den Bruckner im Belvedere verlebte. Schwere Krankheit des Magens und des Herzens, endlich Wassersucht brachten die kräftige Natur des Mannes, dessen Geist noch immer am Werke war, zu Falle.

Ein Herbstmorgen, der 11. Oktober 1896, bricht an. Schwere Nebelmassen liegen über der alten Kaiserstadt. Die Anlagen des Belvederegartens, von dessen Terasse wir unseren Blick in die Weite senden, sind unseren Augen kaum erkenntlich und nur noch spärlich belaubte Bäume ragen aus dem Nebelmeere. Jetzt grüßen die ersten Strahlen der Oktobersonne den einsamen Betrachter auf seinem erhöhten Standpunkte und zeigen ihm die ragende Spitze des alten Stephansturmes, die im Goldglanz hinleuchtet über die noch in Nacht und Nebel gehüllte Stadt. Das hochgelegene Belvedere-Schloß und seine Nebengebäude sind bald in die Flut des strahlenden Lichtes getaucht und rotgoldige Sonnenhaare flattern auch in jenes Gemach, in das heute noch finstere Mächte Einzug halten sollten. Sie umspielen das Antlitz eines greisen Künstlers, die uns wohlbekannten, treuherzigen Züge Anton Bruckners. Zum letztenmal grüßen sie das todgeweihte Haupt. Nichts ahnend, sitzt der Meister am Flügel und arbeitet an seinem letzten Werke, der neunten Sinfonie. Nachmittags gegen halb vier Uhr überkommt ihn ein Kältegefühl, er verlangt eine Tasse Tee und wird zu Bette gebracht. Kurz darauf ein tiefer Atemzug — — Bruckner ist tot. Tiefes Weh erfüllt die Herzen derer, die dem Künstler nahegestanden, dumpfe Ahnung von der Bedeutung des Augenblicks auch jene, die zu ihm noch kein klares Verhältnis haben finden können.

Heute wissen wir, weiß die ganze musikalische Welt, welch denkwürdiger Tag dieser 11. Oktober 1896 in der Musikgeschichte ist. Hat zwar der Ruhm die letzten Lebensjahre des Meisters verklärt, wie jene Herbstmorgenstrahlen das Haupt des Künstlers verklärten, so ist doch das Bewußtsein von der Größe seiner Kunst erst in dem abgelaufenen Dezennium

in weiteren Kreisen erwacht und muß in die Masse erst in künftigen Jahren dringen. Ja, ehe ihr ihn erkennt, müßt ihr ihn begraben! Dies das Los eines wahren Künstlers!

Bruckners ureigenstes Schaffensgebiet ist das der Sinfonie, das er trotz der von Richard Wagner ausgesprochenen Ansicht, die reinen Instrumentalformen könnten inhaltlich nicht mehr gesteigert werden, unverdrossen weiter bebaute. Dabei ist er formell nicht über Beethoven hinausgegangen. Er hat die klassischen Formen nicht gesprengt, sondern nur erweitert. Der erste Satz hat stets Sonatenform, bei welcher (zum Unterschied von der klassischen Sinfonie) die Schlußgruppe der Exposition nicht bloß als Bindeglied dienender Gang ist, sondern als ein auch für die spätere Entwicklung wichtiges, selbständiges Thema zu betrachten ist. In den Ecksätzen, besonders aber im ersten Satz der Brucknerschen Sinfonien besteht also die Exposition aus drei Themen oder Themengruppen. Das erste meist mit heroisch-weihevoll-priesterlichem Charakter, das zweite ein wahrhaftes „Gesangsthema" und das dritte gewissermaßen die ins Riesige gewachsene Überleitung der Klassiker, Kampfthema voll Energie. Daran schließen sich die Durchführung, die, dem Stoffe der Exposition entsprechend, ebenfalls größeren Umfang bekam, und der Wiederholungsteil mit vielfach neuen Kontrapunkten. Die Koda erhielt durch Bruckner einen besonders feierlichen und, dem Vorhergehenden entsprechend, das ganze überwölbenden Charakter. Bruckners allererste Sinfonie in F-Moll aus dem Jahre 1863 hat noch den Charakter einer Schularbeit. Die Kluft von dieser ungedruckten zur neunten Sinfonie ist entschieden viel größer als zwischen der ersten und neunten Beethovens. Man spürt die Fesseln der Lehre. Bald darauf trat Wagners Kunst in Bruckners Gesichtsfeld. Die neue Tonwelt, die er geahnt und doch nicht auszusprechen wagte, lag jetzt vor ihm, klirrend fielen die Fesseln althergebrachter Theorie und als „er selbst" steht Bruckner in seinem nächsten Werke, der D-Moll-Messe (1864) vor uns. „Tannhäuser" war der Wachrufer seines „Ich" gewesen. Die heute als „Erste" bezeichnete C-Moll-Sinfonie steht 1866 schon als ganz echter und großer Bruckner vor uns. Weder in der Messe noch in der Sinfonie dürfte man direkte Anklänge an „Tannhäuser" finden, während in beiden Werken frappante Ähnlichkeiten mit einzelnen Motiven aus „Parsifal", der damals noch nicht geschaffen war, nachgewiesen werden können. Das genügt doch als Nachweis einer starken Geistesverwandtschaft zwischen Wagner und Bruckner.

Die Uraufführung der „Ersten" (C-Moll) in Linz (1868) konnte wegen Unzulänglichkeit des Orchesters unseren Meister nicht befriedigen, ja es überkamen ihn Zweifel über sein Können. Eine D-Moll-Sinfonie, die er (1869) schuf, verwarf er in strenger Selbstkritik und ein ebensolches Schicksal war einem Sinfonieentwurf beschieden (B-Dur). Fachleute hatten ihn nämlich vollkommen eingeschüchtert und ihm von den allzu großen Schwierigkeiten und der zu ausschweifenden Phantasie seiner „Ersten" so viel gesprochen, daß er einst aussprach: „Jetzt hab ich mir nicht mehr traut, a ordentliches Thema aufzuschreiben."

In der zweiten Sinfonie (C-Moll) sehen wir Bruckners Bemühungen, recht einfach zu schreiben und die Teile der einzelnen Sätze genau abzugrenzen, weshalb dieses Werk infolge der vielen Pausen von Musikern scherzhaft die „Pausen-Sinfonie" genannt wurde. Die dritte Sinfonie

(D-Moll), die „Wagnersinfonie", zeigt uns den Meister wieder in seinem ganzen Selbstbewußtsein. Die „Romantische" (vierte, Es-Dur) und die siebente Sinfonie (E-Dur) sind mit der „Neunten" seine verbreitetsten Werke. Im Finale der fünften Sinfonie (B-Dur) hat Bruckner wohl die größte und inhaltlich wohlbegründetste Klangwirkung der Sinfoniemusik des neunzehnten Jahrhunderts erreicht. Die Tragik des Schicksals wollte, daß ihr Schöpfer sie nie aus dem Orchester gehört hat.

Inhaltlich mit der zweiten Sinfonie verwandt ist die taufrische „Sechste" (A-Dur), welche leider wie die „Erste" sehr selten aufgeführt wird. Dasselbe Schicksal teilte bis vor kurzem auch noch die wegen ihrer Schwierigkeit und Ausdehnung bekannte „Achte" (C-Moll), die „Kaiser-Sinfonie". Bedeutende Kritiker haben dieses Werk die „Krone der Musik des neunzehnten Jahrhunderts" genannt.

Den Sinfonien ebenbürtig reiht sich das 1879 geschaffene und Max Emanuel von Bayern gewidmete Quintett (F-Dur) an; leider das einzige Kammermusikwerk des Künstlers. Das „Adagio" dieses Streichquintettes allein würde hinreichen, Bruckner die Unsterblichkeit zu sichern.

Die drei großen Messen gehören zu den bedeutendsten Schöpfungen in der katholischen Kirchenmusik. In der Zeit der Haydn-Mozart-Schubertschen Kirchenmusik aufgewachsen, hat Bruckner in sich die bleibenden Werte dieser an den Zeitgeschmack oft weitgehendste Konzessionen machenden Schöpfungen aufgenommen. Entschieden ernster und tiefer ist die Brucknersche Auffassung der textlichen Vorlagen, deren Geist ihm als strenggläubigem Katholiken restlos aufgegangen ist. Die tiefe Zerknirschung des Sünders im „Kyrie", der Jubel des „Gloria", die dramatischen Szenen des „Credo", die Feierlichkeit im „Sanctus", die Milde des „Benediktus" und „Agnus" sind hier mit gleicher Meisterschaft durchgeführt. Bruckner hat das Wort des Psalmisten: „Lobet ihn mit Zimbeln und Pauken" wörtlich genommen. Er entfaltet einen Prunk und Glanz in den Farbenmischungen des Chores und des Orchesters, der an Leuchtkraft den Farben Rubenscher Bilder vergleichbar ist. In dem Aufwand an Schmuck ist Bruckners Kirchenmusik die direkte Nachfolge der Wiener Schule. Sie entspricht ganz den reich und fantasievoll ausgestalteten Zeremonien der kirchlichen Handlungen im katholischen Gottesdienst. In hellem Lichterglanz erstrahlende Altäre, Priester im Goldornate, fliegende Fahnen, Weihrauch, Glockengeläute, Prozessionen an hohen Festen, dann wieder Zerknirschung, Bußstimmung der Fasten- und Adventzeit, stille Meditation in nur vom rötlichen Lichte des „ewigen Lichtes" spärlich erhellten, düsteren Kirchenräumen glauben wir in dieser Musik zu sehen und zu empfinden.

Eine größere Anzahl Psalmen, Gradualien und Offertorien liegen vor, von denen das „Locus iste" wegen seines an das „Ave verum" hinanreichenden Wohllautes und das siebenstimmige „Ave Maria" besonders hervorzuheben sind. Endlich sei noch das herrliche Chorwerk, das verbreitete „Te deum", genannt, welches Bruckner als Schluß seiner unvollendeten neunten Sinfonie empfohlen hat. Bruckners geistliche Werke sind am besten geeignet, dem Unkundigen das Verständnis seiner Kunst zu erschließen. Das Wort führt ihn hier empor zu jenen Gipfeln, von denen aus er einen Überblick über die Schroffen und Zinnen seiner Sinfoniemusik erhält. Es geleitet ihn durch Wälder und Felsendome empor

zur Höhe des allgemein Menschlichen in den unendlich sich weitenden Freilicht-Dom seiner Sinfonien.

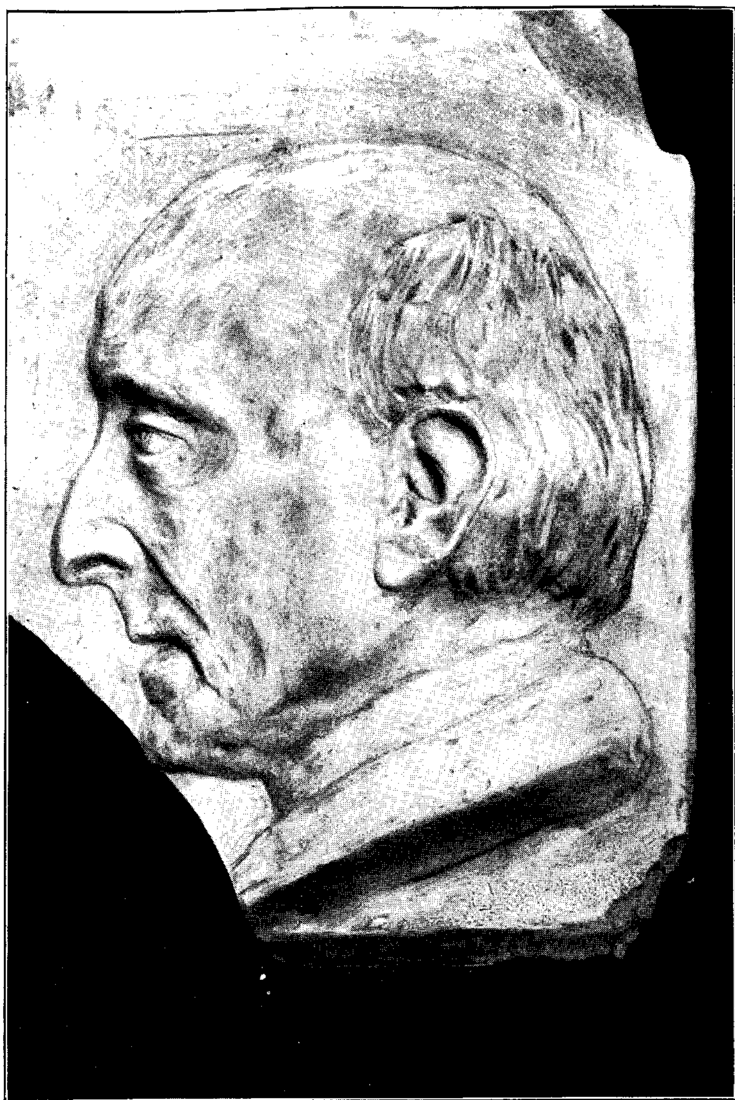
Seiner Tätigkeit als Chormeister der Liedertafel verdanken wir eine Reihe von Männerchören, die teilweise durch ihre häufigen Textwiederholungen, durch Anwendung des Brummchores und dergleichen allerdings etwas vormärzliches Gepräge tragen, doch ihres bedeutenden musikalischen Gehaltes wegen von unseren besseren Männerchören wohl mehr beachtet werden sollten. Die bedeutendsten darunter sind: „Germanenzug", „Helgoland", „Um Mitternacht" und „Träumen und Wachen". Das Gebiet des Liedes hat Bruckner nur in seiner Jugend gepflegt, während er kein einziges bedeutendes Orgelwerk geschaffen hat. Als Hauptpflegestätten Brucknerscher Kunst galten in der ersten Zeit nach des Meisters Tode, besonders Wien, München, Stuttgart, wo durch Ferdinand Löwe, Felix Motti und Pohlig, Linz, wo durch August Göllerich die durch den Gemeinderat gestifteten Bruckner-Konzerte dirigiert wurden. In allen großen Orchestervereinigungen gehören die Sinfonien Bruckners heute zum eisernen Bestand des Programms, gleich denen Beethovens.

Es kam zwar vor, daß zum Beispiel das Adagio der siebenten Sinfonie in Breslau einen „glänzenden Durchfall" erlebte, daß die „Neunte" (1907) in Brüssel von Presse und Publikum „ganz abgelehnt" wurde, doch gehören solche Fälle heute wohl zu den Kuriositäten. Viel häufiger und bei meisterhafter Interpretation unausbleiblich ist ein durchschlagender Erfolg, und merkwürdig bilden oft Bruckners Werke bei Musikfesten geradezu den Höhepunkt. Viel mehr noch als alles andere sagt die Tatsache, daß Bruckner, nach Beethoven gesetzt (wie F. Löwe zum Beispiel auf Beethovens Fünfte Bruckners Siebente folgen ließ), noch eine Steigerung zu erzielen vermag, ein Beweis, wie Bruckner den großen sinfonischen Gedanken noch weiter entwickelt hat, wie er eine weitere Stufe in der von der Natur vorgezeichneten Entwicklung des Geisteslebens der Menschheit bildet.

Mit siegender Kraft hat Bruckners Kunst in den Jahren seit seinem Heimgang sich emporgeschwungen trotz aller Hindernisse, die ihr oft böswillig in den Weg gelegt wurden, mit Siegkraft wird sie auch künftig sich emporheben aus der Masse desjenigen, das man bei Lebzeiten des Meisters höher stellte als sein Werk. Ja, das Echte bricht sich stets die Bahn! Wie seine Kunst, die abseits der großen Heerstraße liegt, aufgesucht werden will, so auch seine irdischen Reste. Sie ruhen in der Gruft zu St. Florian unter der großen Orgel, von der sein Ruhm ausging. Dieses herrliche Werk, seine „eigentliche Lehrmeisterin" (Göllerich), soll anläßlich der Centenarfeier wiederhergestellt und mit den beiden Seitenorgeln, die der junge Stiftsorganist auch oft benützte, zu einem Riesenorgelwerk verbunden werden. Dieses vieltausendstimmige Instrument wird dann das würdigste, seiner Eigenart entsprechendste Grabdenkmal des größten Orgelmeisters des 19. Jahrhunderts, „der größten musikalischen Macht der Weltgeschichte seit Bach" (Dr. Ernst Kurth) sein.



Bruckner in seinem Arbeitszimmer



Bruckner

Relief-Aufnahme nach der Natur

Das Unrecht an Bruckner

Von **Siegfried Kallenberg**, München

Fast wäre es berechtigt, von einem Verhängnis zu sprechen, wenn wir die Konstellation: „Bruckner und seine Zeit", bzw. „Bruckner und die Moderne", betrachten.

Das Schicksal stellte den Schöpfer der Sinfonie des 20. Jahrhunderts in seiner äußerlichen Wesenheit als einen demütigen Diener Gottes und seiner musica sacra zwischen zwei Persönlichkeiten von der Bedeutung eines Wagner und Brahms, von denen die erste durch das Phänomen ihrer Erscheinung überhaupt, die zweite in ihrer Eigenschaft als gelassen und sicher waltender Erbe des klassischen Kulturgutes andauernd die angespannteste Aufmerksamkeit der gesamten Musikwelt auf sich zu richten und zu erhalten vermochte.

Was hatte dagegen der bescheidene Kantor von Linz und St. Florian an Propagandamöglichkeiten zu Gunsten seiner Welt einzusetzen? Zunächst nur eine treu gesinnte, aber sehr kleine Freundesschar und die wenigstens vor der ärgsten Unbill schützende Macht der Kirche. Denn unserm den Dingen dieser Welt mit kindlicher Naivität gegenüberstehenden Meister blieben ja herabwürdigende und verletzende Schmähungen seiner zu Anfang völlig mißverstandenen Kunst durchaus nicht erspart.

Vergleicht man die Entstehungszeiten der Brucknerschen Werke mit den Daten ihrer ersten konzertmäßigen Aufführungen, so klaffen zwischen beiden Terminen oft Jahrzehnte völligen Vergessenseins.

Beispiele: Die Messe in F-Moll ist 1868 komponiert und erst 1893 durch Schalk in Wien erstmalig herausgebracht worden. Das gleiche Schicksal hatte die Messe in E-Moll: Entstehungszeit 1866, erste vollständige Konzertaufführung 1899 in Wien, drei Jahre nach Bruckners Tod.

Das Schicksal der Sinfonien: Nr. 2 in C-Moll komponiert 1872, erste deutsche Aufführung 1897 in Heidelberg unter Wolfrum. Die fünfte entstand 1875—1878 und kam erst 1894 durch Schalk in Graz, 1898 durch Löwe in Deutschland heraus. Die sechste komponiert 1879—1881, Konzertaufführungen 1899 und 1910 (unter Göllerich). An dieser Stelle möchte ich auch darauf hinweisen, daß Göllerich mit seiner Biographie Bruckners erst 25 Jahre nach dessen Tod herauskam, also nach einer geradezu unverzeihlich langen Frist.

Der allgemeine deutsche Musikverein, der doch in erster Linie dazu berufen gewesen wäre, einem Genie wie Bruckner die Wege zu ebnen, nahm nur wenig Notiz von seinem Schaffen, und Bülow hatte sich nach seiner Abkehr von Liszt mit Haut und Haaren an Brahms verschrieben.

Erst als Bruckners Schüler, besonders aber Nikisch in Leipzig, daran gingen, des Meisters Werk energisch und zielbewußt zu vertreten, gewann der Name dieses Schöpfers Klang und Farbe, ward seine Kunst ein Profil und ein Programm.

Ein wirklich innerliches Verhältnis jedoch zu Bruckner gewann auch jetzt nur jene Minderheit, welche, der Programmusik an sich fernstehend, lediglich die absolute Musik als Erlebnis zu empfinden vermochte. Die Mehrzahl aber stieß sich nach wie vor an der Fremdartigkeit dieses neuen sinfonischen Stils, an der weitgespannten Architektonik, die unorganisch

erschien, am Themenmaterial, das, verglichen mit Beethoven, scheinbar zerrissen und uneinheitlich wirkte. Für das grandiose, in seiner sakralen Färbung an Palestrina erinnernde Ethos der Brucknerschen Musik war jene Zeit überhaupt noch nicht reif.

Ist sie es heute?

Wir schicken uns in diesem Herbst 1924 an, Bruckners 100. Geburtstag in Liebe und Verehrung zu begehen, und man sollte glauben, daß gerade unsere zerrissene Zeit dem restlosen Verständnis der sakralen Größe Bruckners zu Hilfe kommen würde. Aber hier sehe ich das zweite Verhängnis.

Der Strom der musikgeschichtlichen Entwicklung, gewissermaßen deren Fahrtrinne, hielt im jungen Strauß noch immer den Kurs Wagner, bis ungefähr mit der Elektra die große Spaltung kam: Strauß ging seinen Weg als Repräsentant einer bürgerlich saturierten Zeit unbeirrt weiter, indessen sich allgemach, begünstigt und getragen von den auflösenden Kräften der Kriegs- und Nachkriegszeit, die radikale Linke, die sog. Moderne entwickelte, in ihrer gänzlichen Abkehr vom Ethischen, vom Erlebnis, um an die Stelle des Wesentlichen in der Musik, dem Gefühl, den Calkül und das bloß Technische zu setzen.

Diese Richtung, an sich logisch und berechtigt im notwendigen Protest gegen das Überlebte der vorhergegangenen Stilepoche, betrachtet heute schon Strauß als einen Anachronismus, Bruckner aber, um den Ausdruck eines Wortführers der Moderne zu gebrauchen, figuriert nur noch als Anbetungsgegenstand freier Schulgemeinden.

So sehen wir, 28 Jahre nach Bruckners Tode, wiederum die Wege verschüttet, die zu dieser reinen, erhaben-unpersönlichen Kunst führen. Es müßte sich denn das Wunder ereignen, daß der in Dingen der Musik noch natürlich und triebhaft empfindende Teil der Menschheit sich unbeirrt vom Lärm der Tagesreklame wieder auf sich selbst besinnt und zu einer Kunst bekennt, die nicht ein Rechenexempel, sondern Blut und Seele ist, sich zu einer Kunst flüchtet, die das zu geben vermag, wessen der Mensch unserer Zeit in der tragischen und furchtbaren Unsicherheit seines Daseins am dringendsten bedarf: seelischen Halt, innerliche Aufrichtung und die Hoffnung auf eine fruchtbare und schöpferische Zukunft.

Wollen wir uns fürs Erste dieses Glaubens nicht begeben und in ihm des Tages gedenken, an welchem der Genius der Zeit uns einst mit dem Geschenk eines großen und wahrhaften Meisters der Tonkunst bedachte.

Wie steht es heute um Bruckner?

Allerlei Brucknerfragen

Von Dr. **Alfred Heuß.**

Bruckner als Mensch wie als Künstler ist etwas derart Eigen- und Einzigartiges, daß man sich schließlich nicht verwundern darf, wenn sein 100. Geburtstag breiteste Musikkreise mit seinem Werke noch in einer Weise unvertraut zeigt, die schlechterdings bei keinem bedeutenden Musiker des 19. Jahrhunderts auch nur denkbar ist. Zunächst drängt sich hier also die Frage auf, wie es mit Bruckner in der breiteren Öffentlichkeit steht. In den meisten großen und größeren Musikstädten sind es noch keine

fünfzehn Jahre her, daß man regelmäßigeren Aufführungen seiner Sinfonien und größeren kirchlichen Werke beiwohnen konnte, es dürfte sogar manche größere Musikstadt geben, die noch nicht einmal alle neun Sinfonien ihrem Publikum vorgeführt hat, vollständige Bruckner-Zyklen haben bis dahin — und dies heute, im Zeitalter selbst an den Haaren herbeigezogener Zyklen — erst zwei stattgefunden, und das war in Städten (Wien und Leipzig), in denen zwei besondere Dirigenten (Schalk und Nikisch) ihre Zuhörer in jahrzehntelanger Arbeit durch planmäßige Aufführungen vorbereitet hatten. Sieht man sich aber in kleineren und mittleren Städten um, so findet man Bruckner mehr nur dem Namen nach bekannt, denn in lebendiger Vorstellung. Vielleicht gab es einmal, mit in jeder Beziehung unzureichenden Mitteln, eine Aufführung der „Romantischen", die in den meisten Fällen Experiment blieb, das nicht so schnell wiederholt werden konnte. Forscht man nach, was an Brucknerschen Sinfoniethemen in wirklichen Besitz selbst fleißiger und musikalischer Konzertbesucher gegangen ist, so ist es entweder gar nichts oder blutwenig, am ehesten das erste Thema der genannten Sinfonie; aber schon das zweite, glückdurchströmte Thema, das, fällt es einem unwillkürlich ein, uns selbst in schlechtester Stimmung für einige Augenblicke glücklich und zu einem besseren Wesen machen kann, schon das zweite Thema dürfte bei den wenigsten als ein wirkliches Besitztum angetroffen werden. In Österreich, wo Bruckner relativ am bekanntesten ist, mag's auch in diesen Dingen bedeutend besser bestellt sein.

Dann sehe man sich in der Musikbibliothek selbst ernster Musiktreibenden um und forsche nach den Brucknerschen Werken. Die Sinfonien unserer Klassiker und Romantiker haben vor allem auch durch alle möglichen Bearbeitungen ihre Stellung erobert, in solchen sind sie in alle Weltteile und auch dorthin gedrungen, wo es auch heute noch kein Konzertleben gibt. Dabei haben diese Meister ungezählte Werke für das Haus geschaffen, bei Bruckner aber, bei dem die breiteren Kreise sozusagen vollständig auf die Bearbeitungen seiner Sinfonien angewiesen sind, um ihn überhaupt kennen zu lernen, ist es lang genug gegangen, bis überhaupt wenigstens nach zwei- und vierhändigen Ausgaben gefragt wurde. Das dürfte erst in neuerer Zeit besser geworden sein, durch die zwei- und vierhändigen Ausgaben der Universal-Edition und nunmehr auch die vierhändige Otto Singers bei C. F. Peters. Auf ein häusliches Kennenlernen ist dabei Bruckner weit stärker angewiesen als die klassische und romantische Musik, weil viele seiner weitgestreckten Themen der leichten Eingänglichkeit entbehren. Ein Vorteil gegenüber früher, der aber nur für Musiker in Frage kam, bestand darin, daß kleine Partiturausgaben seit längeren Jahren zu haben waren und ein wirkliches Studium schon lange einsetzen konnte. Man wird aber kaum sagen können, daß Bruckner schneller bei den Musikern als bei den breiteren Musikkreisen durchgedrungen sei. Von wirklichem Durchdringen dürfen wir ja überhaupt nicht reden, und an das Ausland, das von Bruckner fast so gut wie nichts weiß — und wie schnell hat es einst die großen deutschen Instrumentalkomponisten eingebürgert —, darf man schon gar nicht denken. Selbst der Name Bruckner hat sich gar nicht leicht in Deutschland eingeführt, schrieb man ihn vor fünfzehn Jahren nicht deutlich, so machte der Setzer sicher einen Brückner aus ihm!

Weiter haben wir zu fragen, wie es mit der Kenntnis der inneren Bedeutung Bruckners steht, auf daß wir wissen, was an einigermaßen gesicherten Resultaten vorliegt. Ein spezieller Brucknerschriftsteller, der sich nach seiner eigenen Aussage seit zwanzig Jahren mit Bruckner beschäftigt hat, Oskar Lang, bemerkt gleich am Anfang seiner eben erschienenen Schrift über den Meister, daß hinsichtlich Bruckners kaum die Grundlagen geklärt seien. Das ist vielleicht etwas zu weit gegangen, könnte aber uns alle, und gerade auch die speziellen Brucknerschriftsteller, zu einer gewissen Vorsicht mahnen. Soviel ist zunächst sicher, daß Bruckner im tieferen Sinn erst etwa seit dem Kriegsende entdeckt zu werden beginnt, als auf dem gelockerten Boden eine viel freiere geistige Betätigung gerade auch im spekulativen Sinn einsetzte. Vorher ist aber das Werk A. Halms „Die Symphonie Anton Bruckners" aus dem Jahre 1914 zu nennen, das auf einem für Bruckners Bedeutung äußerst wichtigen Gebiet, dem der Form, insofern grundsätzliche Bedeutung hat, als es dem Verfasser wirklich gelang, Bruckner gegen unberechtigte Vorwürfe mangelhafter Form in Schutz zu nehmen. Zum erstenmal wird Bruckner insofern sein Recht, als kein fremder Maßstab an ihn gelegt wird. Wie dann aber der Verfasser seine durch Bruckner gewonnene Stellung ausnutzt, daß er nun gewissermaßen gegen alles, was dem Brucknerschen Prinzip nicht entspricht, vorgeht, vor allem gegen Beethoven, das ist zwar lächerlich, wäre aber gleichgültig, wenn es in der folgenden Brucknerliteratur nicht in dieser und jener Art Schule gemacht hätte. Man schaut sich heute die Brucknerschriften auch geradezu darauf an, ob ihre Verfasser außer Bach, der nach Halms Vorgang als einziger neben Bruckner noch wirklich in Frage kommt, einen anderen Meister gelten lassen, und nicht den einen oder anderen sogar mit Kot bewerfen.

Dann aber die spekulative Seite der neueren Brucknerliteratur. Von dem Bestreben geleitet, Bruckner so scharf als möglich in Gegensatz zu seiner Zeit, der des 19. Jahrhunderts, zu bringen, gelangt sie immer mehr dazu, Bruckner zu einem göttlichen Gefäß im Sinne mittelalterlich ekstatischer Mystik zu machen, ein Gefäß, in dem von Bruckner, wie er leibt und lebte, überhaupt nichts mehr zu finden ist. Ein paar Sätze aus der bereits erwähnten Schrift von Lang mögen dies veranschaulichen: „So sind denn seine Symphonien letzte (!) Verzückungen eines gänzlich Entrückten, mystische Verkündigungen planetarischer Geheimnisse, kosmische Emanationen, Projektionen des Allgeschehens jenseits allen auf das bloße Ich beschränkten Fühlens." Dem armen Bruckner hätte dabei geschwindelt. Der Weg von hier aus zu spiritistischen Séancen ist eigentlich nicht mehr weit, man wundert sich übrigens beinahe, daß der vornehme Stuttgarter Anthroposoph E. Schwebsch in seiner Schrift über Bruckner (Stuttgart, Der kommende Tag A.-G. Verlag, 1921 und 1923) ihn nicht bereits gegangen ist. Viel ist in diesen Schriften von kosmischem Geschehen die Rede, was klar zeigt, daß diese Brucknererklärung als ein echtes Kind unserer Zeit sich ausweist. Charakteristisch für sozusagen die ganze nach-Halmsche, spezifisch deutsche Einstellung zu Bruckner, im Gegensatz zur viel gesünder und natürlicher gebliebenen österreichischen, erscheint es, daß alles, was Bruckner selbst zur inhaltlichen Erklärung beigebracht hat, als völlig unverbindlich und kaum diskutierbar angesehen wird. Mit gütig freundlich-überlegenem Lächeln weist man den Meister zurück: Du

liebes großes Kind, wie kannst denn du in deiner Einfalt wissen, was deine Musik eigentlich bedeutet? Du glaubst z. B., daß du den Gesang der Waldmeise für die 1. Violinfigur zum zweiten Thema im ersten Satz der vierten Sinfonie aufgefangen hast und ähnlich wie Beethoven vorgegangen bist. Das ist ein völliger Irrtum schon deshalb, weil du mit dem aufdringlichen Individualisten Beethoven innerlich ganz und gar nichts zu tun hast, dieser Mann mit seiner doch ziemlich gewöhnlichen Naturschwärmerei unendlich tief unter dir steht. Daß du es ja ein für alle Male weißt: Du stehst gewissermaßen im Weltall, hast einen Astralleib und gibst uns Kunde von den letzten Geschehnissen des Kosmos. Ja nicht vergessen, Astralleib, das ist's, was du hast, heiliger Antonius.

Man begibt sich von diesen „zeitgenössischen" Fernen gern wieder auf unsere feste, grüne Erde, wobei man durchaus nicht außer acht läßt, daß dieser Bruckner in seiner Art wirklich ein einzigartig köstliches Stück Natur ist, dazu mit einem derart reinen metaphysischen Innern begnadet, wie es kein Musiker des 19. Jahrhunderts gehabt hat. Und wieder auf der Erde angelangt, gäbe es nunmehr eine Unmenge zu fragen, auf daß wir noch besser begreifen lernen, wie es denn eigentlich heute um Bruckner steht, oder vielmehr, warum es so um ihn und seine Kunst so steht, wie es in kurzen Strichen zur Andeutung gebracht wurde. Und da hieße es denn allerdings von der ganzen, mehr oder weniger offiziellen Bruckner-auffassung sich freizumachen und geradezu nüchtern zu fragen: Muß es schließlich nicht vor allem in Bruckner selbst begründet sein, wenn er heute, an seinem 100. Geburtstage, immer noch nicht zu einer seiner Bedeutung entsprechenden Stellung im Musikleben gelangt ist? Die Brucknerianer schieben die Schuld den ganzen Zeit- und Kunstverhältnissen zu, weisen darauf hin, daß im 19. Jahrhundert das klassische und romantische Prinzip herrschte, und deshalb ein Bruckner mit seiner so ganz anders gearteten Kunst nicht oder nur ganz schwer und langsam sich Geltung verschaffen konnte. Das ist ganz schön und gut, läßt aber die Gegenfrage offen, ob denn die Schuld nicht auch an Bruckners Kunst liegen könne, die aus diesen oder jenen Gründen nicht die Kraft gehabt habe, sich durchzudrücken. Wird der Vergleich mit Bach gewagt, so muß darauf hingewiesen werden, daß dessen Kunst mit teilweise viel schwereren äußeren Verhältnissen zu kämpfen hatte. Wußte man doch überhaupt nicht einmal, wie seine Chor -und Orchesterwerke aufzuführen seien. Bruckner hatte vor Bach in seiner Zeit etwas Gewaltiges voraus, der Klang seines modernen, an Wagner sich anlehnenden Wunderochesters; einem so grandiosen Klangmetaphysiker waren doch die Wege des herrlichsten bereitet. Auch Bach drang nur langsam durch, Bruckner steht aber auch heute kaum noch weiter als Bach vor etwa 40—50 Jahren; und wer wagt zu sagen, daß Bruckner nach wieder so viel Jahren eine halbwegs ähnliche Stellung einnehme wie heute Bach? Offen und mit allem Nachdruck muß dem Vergleich und der Gleichstellung der beiden Meister entgegengetreten werden, die beiden sind, auf eine wichtige Einzelheit bezogen, so verschieden wie der ihnen eingeborene Grundrhythmus. Bei Bach bewegter, organisch sich unaufhörlich neu gebärender Energierhythmus, bei Bruckner ein solcher von feierlicher Weihe, der wohl von einer einzigartigen, vielleicht selbst bei Bach nicht in diesem Maße vorhandenen inneren Ruhe meldet, zugleich aber wohl ein Hauptgrund

dafür ist, daß Bruckner sich immer wieder vergißt, den Rhythmus eindämmern läßt, um ihn dann fast plötzlich wieder aufzunehmen. Und hieraus resultiert bei Bruckner gar manches, auch die so oft sicherlich unnötig breite Anlage mancher Erstsätze, die, so sie offen und ehrlich sind und von der lebendigen Aufführung, nicht dem Studierzimmer her urteilen, auch von den begeistertsten Brucknerverehrern zugegeben wird. Ich weiß wohl, und betone es selbst, daß der Brucknersche Sinfonie-Rhythmus mit dem von dramatischen Kräften getriebenen Energierhythmus eines Beethoven nichts zu tun hat, darüber werden wir aber denn doch noch ins Klare kommen müssen, daß es außer dem speziellen Mozartschen, Beethovenschen, Schubertschen oder Brahmsschen Sinfonierhythmus einen solchen gibt und geben muß, der über dem Besonderen noch ein Gemeinsames aufweist. Und so ist auch! Von diesem Gemeinsamen emanzipiert sich Bruckner, und bis dahin ist der Beweis nicht erbracht worden, daß die Brucknersche Sinfonie trotz aller ihrer weit über nationale Schranken gehenden Eigenschaften mit diesem ihrem nur spezifischen Rhythmus die Welt bezwingt. Ich meine nun eben, daß wir uns über diese Fragen allmählich Klarheit verschaffen sollten, wenn wir begreifen wollen, warum es mit dem an sich so herrlichen und einzigartigen Kunstwerk Bruckners nicht so wirklich vorwärtsgehen will und ihm offenbar Schranken gesetzt sind. Wir können doch nicht um Bruckners willen die ganze Welt für böswillig und unmündig erklären. Ganz häßlich ist es aber, andere Meister zu verunglimpfen, weil sie nun eben einmal mit ihrem „Rhythmus" durchgedrungen sind. Der 100. Geburtstag Bruckners sollte auch allen Anlaß geben, die betreffenden Brucknerschriftsteller an ihr vollkommen unbrucknersches Verhalten andern Meistern gegenüber zu erinnern. Schließlich, muß man nicht ein enger, gepreßter Geist sein, wenn selbst Beethoven kein reines menschliches Echo in uns findet? Und kann man Bruckner, diese unsagbar reine kindlich-große Naturseele, seelisch wirklich verstanden haben, so man kleinlich gegen andere eifert?

Der Brucknerfragen gäbe es sehr viele; eigentlich wäre fast alles einer Besprechung zu unterziehen, was mit Bruckners Kunst im engern und weitern Sinn zusammenhängt. Sicher, es ist schon manches geschehen, als Positivstes dürfen wir der Brucknerbetrachtung nachrühmen, daß sie in mancher Beziehung, und über das spezielle Interesse Bruckners hinausgehend, den Blick erweitert hat; ebenso sicher ist es aber, daß die Behandlung von Brucknerfragen durch eine einseitige Stellungnahme einen nicht angenehmen Beigeschmack erhalten hat, sie öfters geradezu Sektengeist atmet, so daß eine unbefangene Neubehandlung sich als notwendig erweist.

Indessen soll uns dies hier nicht weiter berühren, danach haben wir aber zu fragen, was Bruckner gerade für die Zukunft besonders wertvoll machen kann. Wir wollen uns dabei kurz fassen: Bruckner ist als Gesamterscheinung, und zwar gerade auch als Mensch, etwas derart Einzigartiges, daß nicht einmal mittelalterliche Musiker, auch nicht die deutschen Mystiker zum Vergleich herangezogen werden können. Vollends im 19. Jahrhundert ist denn auch Bruckner einfach etwas ganz Unbegreifliches. Je mehr Einzelzüge aus seinem Leben bekannt werden, um so mehr steht man staunend still. Ich lache heute über die scheinbar simpelste Anekdote nicht mehr, sondern sehe etwas in ihr, was in einem tiefen Sinne mit dem

Menschen- und noch im besonderen einem wahren Künstlergeschlecht zusammenhängt. Ich bin auch hier mit den eigentlichen Brucknerianern nicht einverstanden, die das Leben Bruckners nur als Ganzes nehmen wollen, die naiven Einzelzüge aber am liebsten beseitigen möchten. Unter den ganzen, mir bekannten Brucknerschriftstellern findet sich für mich auch nicht ein einziger wirklich naiver Mensch, naiv im tieferen, gerade Brucknerschen Sinn. Nach dieser Seite hin ist denn auch der Musikheilige von St. Florian, der mich weit mehr als an die mittelalterlichen, schon reichlich intellektuell gesättigten Musiker, an die Legendenheiligen des frühen Christentums erinnert, wie sie sich in den Legenden von den Altvätern (Vitae patrum) finden. Soll ich eine „Anekdote" eines dortigen Simplex erzählen? „Dem brachte man eines Tages einen Menschen, der sich so rasend gebärdete wie ein toller Hund. Seiner Gewohnheit nach betete Simplex kräftig, auf daß er den Teufel aus dem Kerl austreibe. Der Satan wich nicht. Heftiger betete Simplex. Wieder vergeblich. Da ward er unwillig wie ein kleines Kind und sprach zu Gott: „Wahrhaftig, ich esse heute keinen Bissen, so du ihm nicht hilfst." Da ist alsbald ihm, als einem Liebling des Herrn, in seinem Begehren genug geschehen, nicht anders, als wenn Gott aus Lust und Liebe zu diesem Mann ihm gehorsam wäre. Und ist dem rasenden Menschen alsbald geholfen worden[1])."

Das ist die naive, legendarische Glaubenskraft, die auch einen Bruckner Berge versetzen ließ, man stößt auch auf ein Verhältnis zu Gott, das sich bei Bruckner aus seinen Messen und dem Tedeum unmittelbar nachweisen läßt. Die gleiche ungebrochenste, einfach unglaubliche Naivität steckt — zugleich mit ihren unverkennbaren Beschränkungen — auch in den Sinfonien. Auch da wird gebetet, und sehr oft vergeblich, bis dann der Kindriese das Letzte versucht. Ich will nun nicht darauf eingehen, wie von derartigen rein menschlichen Untergründen aus sowohl Thematik wie stilistische Eigentümlichkeiten der Brucknerschen Kunst zu erklären sind, und daß wir wirklich ruhig den ganzen heutigen kosmischen Brucknerhimmel an den „Nagel" hängen und dann erst recht sicher sein können, einen tiefsten Blick in die Welt, die einer kindlichsten und stärksten Künstler- und Menschenseele, zu tun. Ein bißchen, ein paar Gran von dieser urgewaltigen Kindlichkeit müssen nun in jedem Künstler zu finden sein, der in höherem Auftrag zu kommen glaubt. Die moderne Musik hat sich von dem ihr am nächsten stehenden Christophorus, von dem Legendenheiligen des letzten Jahrhunderts, völlig abgewendet und läßt ihn als braven Mann gelten. Damit hat sie sich selbst gerichtet. Ein Bruckner schreitet denn auch ruhigen Sinnes durch das atonale, entgottete Meer und grüßt vom jenseitigen Ufer einer gereinigten, gläubigen und kindlich-starken Kunst.

[1]) Br. Golz, Wandlungen literarischer Motive. Die Legenden von den Altvätern. Leipzig, 1920. (W. Engelmann).

Bayreuther Festspiele

Von Dr. Max Unger, Leipzig

Niemand wird verlangen können, daß die Bayreuther Festspiele nach zehnjähriger Unterbrechung gleich wieder die frühere künstlerische Höhe erreichen müßten: Das ist heute, wo der starke finanzielle Rückhalt, wo inzwischen alte, oft erprobte Kräfte alters- oder todeshalber fehlen müssen, ein Ding der Unmöglichkeit. Man muß sich diese Schwierigkeiten vor Augen halten, aber sie dürfen einen keineswegs daran hindern, die Dinge zu sehen, wie sie sind, und sachliche Kritik zu üben. Das würde höchst unproduktive musikalische Vogel-Strauß-Politik bedeuten.

Nachdem jedes der heuer für die Festspiele vorgesehenen Werke gehört worden ist, wird mancher Besucher mit sich zu Rate gehen, was denn eigentlich die Gründe für die empfindliche Ungleichheit der Aufführungen, die bekanntlich die Meistersinger, den Parsifal und den ganzen Ring des Nibelungen brachten, gewesen seien; denn volle Bayreuther Festspielhöhe, wie man sie sich vorstellt, erreichte eigentlich keine der heurigen Wiedergaben; ihr am nächsten kamen nur die Meistersinger unter Fritz Buschs musikalischer Leitung, der Parsifal unter der Karl Mucks und höchstens noch die Götterdämmerung unter Michael Ballings Taktstock. Es lag aber gewiß nicht an Balling, der den ganzen Ring leitete, daß den anderen Abenden dieses vierteiligen Werkes nicht die gleiche würdige Wiedergabe nachzurühmen war: Ein paar Ungenauigkeiten, die unter ihm im Orchester unterliefen, fielen um so weniger ins Gewicht, als es unter seinem Taktstock doch auch recht erhabene Höhepunkte gab und er das nötige, echt Wagnersche Pathos zu entwickeln verstand. Auch daran lag es nicht in erster Linie, daß der szenische Rahmen in seiner naturalistischen Aufmachung der künstlerischen Illusion, statt ihr Vorschub zu leisten, im Wege war; denn dieses Übel war bei allen Aufführungen fast gleichmäßig vorhanden. Wenn die Wirkung der einzelnen Werke unter sich so verschieden war, so lag das in erster Linie an folgender Tatsache: Die Chöre waren in den Meistersingern, dem Parsifal und der Götterdämmerung — in den anderen Abenden kamen ja keine in Frage — stimmlich ebenso glänzend mit vielen Solisten besetzt wie vorbereitet, und zwar nicht nur vom Chordirektor Prof. Hugo Rüdel (Berlin), sondern auch von der Spielleitung, wofür Siegfried Wagner verantwortlich zeichnete. Vor diesen großartigen Chorleistungen traten manche geringwertige Solisten in den Hintergrund, und das Fehlen des Chores in den ersten drei Ring-Abenden brachte weniger genügende Einzelleistungen um so mehr zum Bewußtsein. Was für Aufführungen hätte es bei solchen Chören und bei dem aus fast 130 ausgezeichneten Künstlern bestehendem Orchester abgeben können, wären auch alle Solisten erster Güte gewesen!

Welches das andere Hauptübel war, worunter die heurigen Widergaben litten, wurde schon mit angedeutet: Noch weniger als im täglichen Spielbetriebe heutiger Provinztheater ist es in Bayreuth, wo ein „Gesamtkunstwerk" in festlicher Aufmachung geboten werden soll, möglich, in überlebtem Bühnennaturalismus zu machen. Womit nicht auf die äußersten Gegensätze, etwa auf einen überstiegenen „Expressionismus" oder einen lediglich mit Vorhängen arbeitenden Primitivismus u. dgl. abgezielt werden soll. Aber man lasse sich einen großen Künstler — etwa Slevogt (um Gottes willen nicht eine Mittelmäßigkeit wie Stassen!) — kommen und — nach Wagners eigener Forderung — Neues schaffen. Möglich, daß es hier auch erst Kinderkrankheiten zu überwinden gibt; aber es wird mit der Problematik hier vielleicht gar nicht so schlimm werden, so schlimm jedenfalls nicht wie bei diesen Bildern, deren Ideal aus einer Zeit hergeholt ist, die im allgemeinen keine starken bildkünstlerischen Qualitäten und im besonderen für Theaterkunst noch weniger Sinn hatte. Sollten die wesentlichsten Mängel, die teilweise fragwürdige Besetzung und die veraltete Ausstattung zum Teil auch auf finanzielle Gründe zurückzuführen sein, so müßten in Zukunft auch dafür Mittel und

Wege gefunden werden; denn es geht hier um die ganze Bayreuther Sache und damit um ein wertvolles Stück deutschen Kunstbesitzes!

Vom Dekorativen abgesehen, wird man der Spielleitung in ihrer eigentlichsten Bedeutung den Beifall im allgemeinen nicht versagen können. Ein paar Mißgeschicke, die im regelmäßigen Theaterbetriebe nicht vorkommen dürfen und die mehr mit dem Zufall als mit eigentlicher Kunst zu tun haben, können hier ruhig übergangen werden. Ob nicht einige wesentliche Spieleigenschaften verschiedener Darsteller gesteigert werden konnten — so die Jämmerlichkeit des von Walter Elschner (Leipzig) sonst trefflich gestellten Mime, die Wandlungsfähigkeit der von Emmy Krüger (München) gegebenen Kundry, die Herrischkeit der Fricka Agnes Hvoslefs (Drammen, Norw.) usw. —, ist eine andere Frage. Andernfalls wären diese Besetzungen — mit Ausnahme des Mime, den man immerhin bei Elschner sonst doch recht gut aufgehoben fand — mit als Fehlbesetzungen zu buchen. Am schönsten betätigte sich — das sei nochmals betont, und dadurch versöhnte sie mit mancherlei Nebendingen — die Spielleitung in der Stellung und Bewegung der Chöre und der kleinen Ensembles.

Bei der kurzen Betrachtung der Solistenleistungen seien die Namen, deren Träger wirkliche Bayreuther Vorbilder genannt werden dürfen, an den Anfang gesetzt. Aus den Meistersingern sind da Hermann Weil (Stuttgart) als stimmlich wundersam erwärmender Sachs und Heinrich Schultz (Berlin) als Beckmesser von jener fein gedämpften Komik hervorzuheben, die alte Bayreuther Tradition ist. Frau Hafgren-Dinkela (Berlin) stellte eine gesanglich vorzügliche Eva; ihr mehr frauliches als jugendlich liebliches Auftreten wird zwar auch als alte Überlieferung Bayreuths bezeichnet, doch ist nicht einzusehen, weshalb diese hier als Vorbild gelten sollte. Im Parsifal wirkte am eindrucksvollsten Theodor Scheidl (Berlin), ein Amfortas von wundersam klangvollem Organ und rührender Gestaltung. Vortrefflich auch der Titurel bei Willy Becker (Dresden) aufgehoben. Sänger und Darsteller von eigentlicher Bayreuther Größe waren im Ring nur Eduard Habich (Berlin) als Alberich (weniger als Klingsor) und Walter Soomer (Leipzig) als Fasolt, Hunding und Hagen. Ohne solch großes Format zu sein, wirkte der Siegfried Rudolf Ritters (Stuttgart) in jeder anderen Hinsicht sehr sympathisch. Große Heldenstimmen konnten auch Lauritz Melchior (Kopenhagen) als Parsifal und Siegmund und Carl Clewing (Berlin) als Stolzing einsetzen, doch haben beide noch allerhand gesangliche Untugenden abzuschleifen, um Vollendetes zu leisten. Tonfülle und Wohlklang vermißte man besonders empfindlich an dem Wotan-Wanderer Carl Brauns (Berlin); auch Willi Sonnen (Braunschweig) fiel als Gunther stimmlich ab.

Von den Sängerinnen war kaum eine, die allen für Bayreuth zu stellenden hohen Anforderungen ganz entsprochen hätte: Die Brünnhilde Olga Blomé's (Stuttgart) wuchs zwar nach der Walküre sichtlich in ihre Rolle hinein, doch blieben manche Wünsche in Spiel und Stimme unerfüllt. Agnes Hvoslef (Drammen) lag das glücklos diesseitige Weib Gutrune besser als die Göttermutter Fricka; Anny Krüger die Sieglinde besser denn Kundry.

Gutes Mittelmaß boten in größeren Rollen noch Richard Mayr (Wien) als Gurnemanz, Eugen Guth (Brünn) als Fafner; in mittleren und kleineren R. Lüttjohann (Elberfeld) und M. Wiederholt (Gotha) als Donner und Froh; tüchtig auch Hanns Beer (Steinach) als David, Willi Bader (Dresden) als Pogner, Carl Wenkhaus (Kassel) als Loge, Erika Spring (Hagen i. W.) als Freia; mäßiger dagegen die Erda Elisabeth Westphals (Schwerin), die Waltraute Lotte Dörwalds (Nürnberg), der Waldvogel Martha Thanner-Offers (Berlin). Von den drei kleineren Ensembles — dem Rheintöchtertrio, den Walküren und den Nornen — sei das erste besonders namhaft gemacht: Es setzte sich aus den Damen Ingeborg Holmgren (Berlin), Dagmar Schmedes (Wien) und Inge Sarauw (Plauen) zusammen und hatte als Bayreuther Muster zu gelten, was aber auf bloßes „Mittelmaß“ in gröberen Einzelrollen nicht zutrifft.

Mit gemischten Gefühlen schied man also von Bayreuth. Wenn die dortige

Wagnerbühne, wie es früher der Fall war, das Vorbild für die Aufführungen im Reiche, ja in der ganzen Welt bleiben will, so wird im nächsten (oder übernächsten) Jahre der eiserne Besen kräftig angesetzt werden müssen. Geschieht es nicht, so wird sie auf mittlerem künstlerischen Niveau stehen bleiben und ein wertvoller deutscher Kulturbesitz, um den uns die Welt beneidet hat, wird verloren sein.

Göttinger Händelfestspiele 1924

Von Dr. **Rudolf Steglich**, Hannover

Wenn man eine Oper, oder überhaupt ein Musik- oder Dichtwerk einem Publikum nahebringen will, so muß man selber erst, wie man zu sagen pflegt, „dahinter" gekommen sein, nämlich zu dem, was hinter der äußeren Fassade der Noten und Buchstaben steht: zu dem Willen des Schöpfers, zu der Idee des Werks. Und auch über Notwendigkeit und Art der Bearbeitung eines alten Werks, das dem heutigen Empfinden zugänglich gemacht werden soll, wäre erst zu entscheiden, nachdem man eben „dahinter" gekommen ist. Das klingt so selbstverständlich, aber — aber — —

Nehmen wir als Beispiel den „Xerxes", eine der letzten Opern Händels, zu Beginn des Jahres 1738, ein halbes Jahr vor „Saul" und „Israel in Ägypten" geschrieben. Die diesjährigen Göttinger Händel-Opern-Festspiele brachten außer der schon vor vier Jahren wiederaufgenommenen „Rodelinde" diesen „Xerxes" in einer Neugestaltung des wagemutigen Leiters der Festspiele, Prof. Dr. Oskar Hagen.

Jedermann kennt das berühmte „Largo" (in Wirklichkeit Larghetto), mit dem Händel den ersten Akt dieser Oper eröffnet: ein Gesang, den Xerxes an eine Platane in seinem Garten richtet. Der Musikalische hört es in dem weihevollen Gang der Melodie, und wer es nicht hört, dem können es die Worte des vorbereitenden begleiteten Rezitativs sagen (Frondi tenere ... per voi risplende il fato): In dem duftigen Laubwerk des Baumes empfindet der König den Widerschein höherer Schicksalsmacht. Wenn er dann fortfährt: „Mögen nie Donner und Blitze deinen geliebten Frieden stören!", so wird noch deutlicher, was das Larghetto geben will: die Empfindung des höheren Friedens, das ruhevolle Allgefühl, das aus dem Naturfrieden des Baumes beseligend auf den König überströmt. Dieser Xerxes ist ein wirklicher, ja sogar ein philosophischer, mehr noch: ein pantheistisch-religiöser König. Als solcher aber weiß er auch, wie selten, wie gefährdet solche Augenblicke weihevoller, von verwirrenden Leidenschaften freier Seelenruhe sind. (In einem seiner Kammerduette gibt Händel dieselbe Empfindung wieder: „Schweiget, oh schweigt! In blumiger Wiege schläft Amor...") — da beginnt eine verführerische Sopranstimme zu singen, eine hübsche Hofdame, ein rechtes unphilosophisches Weltkind, macht sich lustig über den Liebhaber, der einen Baum anhimmelt. Und schon ist Amor geweckt, der lose Knabe. Vorbei ist es mit der göttlichen Ruhe. Alles bringt der böse Liebesgott in heillose, lächerlichste Verwirrung. Der König und sein Bruder Arsamenes, zwei Schwestern Romilda und Atalanta, des Königs rechtmäßige Braut Amastris, der Vater jener Schönen, General Ariodat, ein dummschlauer Diener Elviro — alles gerät in ein tolles Gegen- und Durcheinander. Die königliche Würde ist arg gefährdet. Bis zuguterletzt durch Fügung sich die Wogen plötzlich wieder glätten, Friede und Freude wiederkehren, da nun der Störenfried durch Besonnenheit gebändigt ist, „amor" und „onor", Liebe und Ehre, weibliche Natur und männliche Tugend sich vereinen zu höherem Bunde.

Was also hinter dieser Oper steckt, der Geschichte von Amor, dem leidigen Ruhestörer, der selbst einen philosophischen König zum Narren haben kann, ist ein Weltbild: der Gegensatz des leidenschaftverwirrten, gebundenen Allzumenschlichen zu dem reinen, freien, ruhevollen Wesen der Gott-Natur. Hierzu ist natürlich, nebenbei gesagt, keineswegs nötig, daß sich die Handlung fein säuberlich im Sinne der naturalistischen Psychologie der vorgestrigen Moderne entwickle. Im Gegenteil: je kühner, je toller die barocke Phantasie die Handlung der Liebeskomödie führt, um so anschaulicher wird jener Gegensatz. Daß dabei immer eine künstlerische Form gewahrt wird, darf man einem Künstler wie Händel wohl zutrauen und läßt sich zum Überfluß auch nachweisen.

Wie steht der Bearbeiter Hagen zu diesem „Xerxes"? „Die Anforderungen, welche ein heutiges Opernpublikum an eine Oper stellt, beginnen nun einmal mit der Handlung und enden mit der Handlung" — von diesem „Faktum" geht er aus, ohne zu sehen, daß eben dieses „Faktum" schon an so verschiedenen Hauptwerken des heutigen Opernspielplans, wie dem „Tristan" und dem „Troubadour", ja selbst an der modernen Operette Schiffbruch leidet: denn auch bei diesen allen geht die stärkste Wirkung nicht von der Handlung, sondern von etwas anderem aus, das vor allem durch die Musik spricht: im „Tristan" von der Kraft und Tiefe der tragenden, bewegenden Idee, im „Troubadour" von der Fülle musikalisch genial erfaßter und aufgebauter Situationen, in der Operette von der vor allem rhythmischen (wenn auch oft starren und brutalen) Gewalt der „Schlager". Der nur auf die Handlung des „Xerxes" gerichtete Blick Hagens konnte nun natürlicherweise nicht zur Idee der Oper vordringen, und so fand er denn die Geschichte der sich selbst ad absurdum führenden Liebesleidenschaft eben nur absurd, „albern", und machte sich — spottet seiner selbst und weiß nicht wie — an die „dramaturgische Korrektur". Unwissend zerbricht er den großen Händelschen Rahmen, übrig bleibt eine simple Liebeskomödie „der verliebte König". Bezeichnend dafür allein schon die Veränderung am Anfang und Schluß der Oper: zu Beginn bleibt das begleitete Rezitativ weg; Xerxes, der unter der Platane liegt und träumt, singt gleich sein Larghetto — daß irgendwie religiöse Empfindung darin liege, wird ausdrücklich als „Irrtum früherer Generationen" bezeichnet, man habe es hier nur mit „Naturschwärmerei" zu tun — angenehme Träumerei eines Mittagschläfchens. Nicht minder gegen den Geist der Händelschen Oper vergeht sich Hagen mit seiner Umdichtung des Schlußchors: „Laßt Amors Kraft uns preisen, daß er dies Werk getan!" Das nennt man die Dinge auf den Kopf stellen! So rettet sich Hagen aus dem Bereiche Händelscher Geistigkeit in die moderne erotische Sphäre! Diese besondere Luft ist in seiner an sich sprachgewandten Übersetzung noch oft zu spüren. Er verschwült, verschrekert den alten Text so, daß man dessen Kultur nun erst recht empfindet. Wenn etwa der König bei Händel sagt: „Höre mich, Romilda, ich liebe dich (io son amante)", so deklamiert er bei Hagen: „Erhöre mich, du Schöne! Vor Lieb' bin ich von Sinnen!" Und wenn er dann, da Romilda schweigt, von Zorn und Liebe bewegt eine Arie singt: „Zu schweigen und mich zurückzuweisen, ach, Grausame, wer hat dich das gelehrt!", so fühlt er bei Hagen „der Liebe Brand im Herzen entzündet, versengt (?), entflammt", „ein schwelendes, loderndes Drängen . . .". Daß Hagen sich auch bemüßigt fühlt, die „lächerliche Verzerrung der Charaktere" in Händels Oper zu korrigieren (indem er z. B. eine Schmachtarie, die, wie wir heute sagen würden, der lyrische Tenor zu singen hat, einer temperamentvollen, hochdramatischen Amazone zudiktiert!), daß er Arien und Szenen umstellt oder wegläßt, daß er angesichts seiner durchgreifenden Umgestaltung des Textes auch die Seccorezitative musikalisch „neugestalten" muß, das sei der Vollständigkeit halber wenigstens angemerkt. Das eine ist jedenfalls offenbar: was bei alledem herausgekommen ist, ist keine Händel-Oper mehr. Wenn das Händelsche des „Xerxes" nicht nur in den Noten einiger Arien liegt, sondern vor allem auch in der Idee und der Form des Ganzen, so hat man es bei der Aufführung der Hagenschen „Neugestaltung" nicht mit Händel-Renaissance, sondern mit dem Gegenteil zu tun.

Natürlich bot die Göttinger Aufführung trotz alledem noch den Genuß, unvergängliche Händelsche Musik, wenn auch nur in entwurzelten Bruchstücken zu hören; zumal da eine Reihe ausgezeichneter Künstler gewonnen war: Gunnar Graarud (Xerxes), Marie Schulz-Dornburg (Amastris), Emmy v. Stetten (Atalanta), Bruno Bergmann (Elviro), Georg A. Walter (als Arsamenes für einen plötzlich absagenden Kollegen einspringend), Alfred Borchardt (Ariodat). Thyra Hagen-Leisner, die Göttinger Primadonna, hatte die weibliche Hauptrolle der Romilda inne. Die Phantasie des Spielleiters Dr. Hanns Niedecken-Gebhard zauberte aus der Musik heraus stilhafte Bewegung im Raum — immer mehr klärt und belebt sich der Wille dieses Händelregisseurs, in seiner Arbeit liegt ein Hauptwert der Göttinger Aufführungen. Prof. Paul Thiersch, der Schöpfer der phantastisch-märchenhaften Bühnenbilder und Trachten befand sich mit ihm in schönem Einklang.

Wieviel stärker und tiefer als dieser „Xerxes" aber ergriff doch die „Rodelinde" am zweiten Tage der Festspiele, jene Händel-Oper, mit der Hagen vor

vier Jahren die Göttinger Händel-Opern-Erneuerung begann. Hier wurde man nicht so unaufhörlich zwischen Händel und Hagen hin und her geschleudert. Hier ist die Händelsche Oper, wenn auch nicht unversehrt, so doch viel reiner erhalten als in Hagens „Xerxes". Den Unterschied wird jeder Hörer im eigenen Herzen gespürt haben. Wenn auch hier der Dirigent Hagen oft mehr sich selbst als Händel gab, wodurch der Klang des Orchesters schwerer, heftiger, spitzer, trockener wurde als es dem breiten und bei allem Nachdruck doch leichten stetigen Fluß Händelscher Melodie gemäß ist, so kam es doch zu künstlerischen Wirkungen reinster Art. Da war jene Wahnsinnsarie: „Diese Zweifel, die Liebe, das Bangen — wohin treiben die wilden Gedanken!" und die herrliche Siziliane: „Hirtenknaben, die Hüter der Triften", mit denen der mustergültige Händelsänger Georg A. Walter, der sich auch zu einem vorbildlichen Händeldarsteller emporgearbeitet hat, die Herzen und Sinne unvergeßlich erfüllte. Hier waren auch die Hemmungen des Dirigenten überwunden, und das Orchester klang händelisch warm und singend. Wieder hatte Dr. Niedecken die Regie, Prof. Thiersch die Bühnenbilder betreut. Die Rodelinda gehörte wie stets bisher Thyra Hagen-Leisner, Bertarich war wieder Bruno Bergmann, Grimwald Georg A. Walter. Neu traten hinzu die vortreffliche Marie Schulz-Dornburg als Hadwig, Alfred Borchardt als Garibald und Robert Dahl als (ziemlich abfallender) Unolf. Nicht vergessen sei auch der sattelfeste Cembalist Dr. V. E. Wolff.

Daß „Rodelinde", wie dem Beifall der Göttinger Händelgemeinde deutlich anzuhören war, viel stärkeren, herzlicheren Widerhall fand als „Xerxes", offenbar nicht nur ihres unmittelbarer ergreifenden Stoffes wegen, sondern gerade auch, weil hier das Händelsche Werk reiner erhalten war, wird hoffentlich mitgeholfen haben, den Leiter der Festspiele davon zu überzeugen, wo die Zukunft der Händelopern-Bewegung liegt: nicht in der möglichst durchgreifenden Modernisierung, die nur zur Bastardisierung führt, wenn kein wahrhaft schöpferischer Geist am Werk ist, sondern in der möglichst treuen Bewahrung des Händelschen Geistes. Diese Erkenntnis möge in künftigen Jahren die Bedeutung der Göttinger Festspiele als vorbildliche, das deutsche Musikleben weithin befruchtende Händel-Pflegestätten sichern und mehren.

Kammerkonzerte im Salzburger Mozarteum (August 1924)

Von Dr. **Bernhard Paumgartner**

Das zweite Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik im Salzburger Mozarteum brachte an vier Abenden eine gedrängte Fülle der stilistisch und qualitativ verschiedenartigsten Werke, die zum mindesten einen etwas zwiespältigen Eindruck hinterlassen mußten. Die auslesende Jury scheint keine eben glückliche Hand gehabt zu haben; in dem Bestreben, vor jeder der zahlreichen in der Gesellschaft vertretenen Nationen wenigstens eine Ehrenverbeugung zu machen, wurden mitunter auch Stücke zur Aufführung bestimmt, die eine so glanzvolle Propaganda durch eine Künstlervereinigung linksradikaler Richtung keineswegs in vollem Maße rechtfertigten und daher die gespannte Erwartung eines schon abgehärteten und gerne auf alles gefaßten Zuhörerkreises enttäuschen mußten, auf alle Fälle also farbloser als im Rahmen normaler Konzerte wirkten. Die vielfach auch im engeren Zirkel der Vereinigung betonte Meinung, daß aus den Werken der einzelnen Mitglieder nicht gerade das für eine solche Gelegenheit Geeignetste ausgewählt worden war, scheint überdies zu Recht zu bestehen. So boten die vier immer noch interessanten Abende ein bunt gemischtes Bild extremer und zahmer musikalischer Gebärden, mitunter gerade dadurch mit peinlicher Deutlichkeit die Schwächen solcher Vorkämpfer der atonalen Sturmtruppe offenbarend, die weniger einer inneren Nötigung folgend, als aus begreiflichem Ehrgeize, in erster Reihe zu stehen, das rote Banner der Dissonanzen schwangen. Zweifellos führt ein Weg in musikalisches Neuland hinein, prächtige Ansätze sind da. An wie vieles hat man sich nicht auch schon gewöhnt! Aber noch immer ist das Genie nicht gereift,

das jenen Weg zwingend mit nachtwandlerischer Sicherheit zu gehen vermöchte; zu viel Schlacken, zu viel Experimentelles haftet noch an dem Neuen, zu wenig Persönlichkeit stützt das Werk; allzu vieles entwächst lediglich witziger Parodie des Althergebrachten.

Zu den besten Werken des Festes zählte das frech aber genial hingeworfene Oktuor für Blasinstrumente von Igor Strawinsky, trotz erheiternder Anklänge an die Orgien böhmischer Blechmusiken, doch fesselnd vom ersten bis zum letzten Augenblick. Eine auch formell gelungene Tanzsuite für Soloviolinе und kleines Orchester von Egon Wellesz verbindet in glücklicher Weise die Redensart des alten polyphonen Instrumentalstils mit neutönendem Ausdrucke. Hermann Scherchen (Frankfurt a. M.) lieh beiden Werken seine geübte Führerhand. Das Terzett für Violine, Bratsche und Violoncello von Paul Hindemith ist das zügige, sprühende Werk eines echten Musikers, im langsamen Satze schön und eindrucksvoll, wenn auch weniger hoffnungsvoll als das vor zwei Jahren in Salzburg gehörte Streichquartett. Bei aller Artistik fiel dagegen das „Vierte Streichquartett" des zu begabten Ernst Křenek etwas ab; der letzte Satz, der mit seinem musikalischen Zitat wohl eine Huldigung für Smetana bedeuten soll, klingt trotz Schmiß und raffinierter Technik ein wenig respektlos. Der Ungar Zoltán Kodaly steuerte ein schönes, ernstes, wenn auch längliches Duo für Violine und Violoncell (op. 7) bei, der Deutschböhme Erwin Schulhoff eine originelle, mit Witz und echter Musikfreude hingeworfene Folge von vier Tanzstücken für Streichquartett. Drei „geistliche Lieder" für Singstimme, Violine und Klarinette von Heinrich Kaminsky hatten warmen Erfolg; sie sind eher rückschauender Art, von einer fast spröden, primitiven Kontrapunktik durchzogen, dabei aber zeitlos durch einen starken schöpferischen Willen, der über ihnen steht. Ein Streichquartett (op. 16) von Philipp Jarnach ließ mehr Wünsche offen als es erfüllte, so auch das Septett des Holländers Willem Pijper, dessen moderne Gesten ebenso angenommen und nicht durchaus erfüllt erschienen, wie der ziemlich radikale Ausdruck in den „Ghaselen" Othmar Schoecks für Bariton, Klavier, Blasinstrumente und Schlagwerk. Wie fühlbar wird es hier, daß sich die alte Tradition namentlich für den soliden Musiker nicht von heute auf morgen abschütteln läßt. Ein halbwegs glatter Übergangsstil ist selbst bei den radikalsten Werken noch nicht zu spüren. „Tonale" Episoden, die auch in diesen Schöpfungen hier und da gleichsam als Ruhepunkte (— wie früher der Dreiklang der ersten Stufe! —) auftauchen, sind mit dem Ganzen organisch nicht verschmolzen, eine brauchbare Verbindung zwischen Altem und Neuem, die eine wirkliche Gewähr für die Zukunft böte, ist noch immer nicht gefunden. Solche „unüberbrückte Momente" lassen Gewolltes und Versuchtes nur allzu deutlich werden. Dies gilt namentlich auch für den Liederzyklus „Frauentanz", des zweifellos begabten Kurt Weill, dem ernstes Streben nicht abgesprochen werden kann. Dagegen erscheinen mir die äußerst schwierigen Etüden für Klavier (op. 33) von Karol Szymanowski schon rettungslos einer verderblich virtuosen Manier verfallen zu sein, einem systematischen Experimentieren mit willkürlich konstruierten Dissonanzengruppen, das einen lebendigen Ausdruck, wie ihn etwa die „Masken" und frühere Werke des genialischen Polen besitzen, nicht mehr aufkommen läßt. Das repräsentabelste Werk der Franzosen, die Liederfolge „Socrate" mit Kammerorchester von Erik Satie ist eine ruhige abgeklärte Arbeit, meisterhaft instrumentiert und erfüllt mit edler Stimmung, so anfechtbar es in der Theorie auch sein mag, Platonische Dialoge in Musik zu setzen. Die recht extreme Sonate für Klarinette und Fagott von Francis Poulenc, deren Mittelsatz eine Parodie französischer Salonmusik sein mag, erzielte ihren sicher nicht unbeabsichtigten Heiterkeitserfolg; kleinere Lieder von Georges Auric fielen angenehm auf. Die Engländer stecken noch tief in jener natur- und gefühlsseligen Neuromantik, die von Scott und Delius herkommt; von der neuen Anarchie ist bei ihnen kaum ein Hauch zu spüren. In solch' sanftem, impressionistischem Fahrwasser segeln die lobenswerte G-dur-Bratschensonate von Arnold Bax und eine Violoncellsonate von John Ireland.

Der Liederzyklus „On Wenlock Edge“ für Tenor, Streichquartett und Klavier von Ralph Vaughan Williams fängt bewegt und verheißungsvoll an, um bald wieder in jene verschleierte Stimmung zurückzusinken, die auch Peter Warlocks Liederreihe „The Curlew“ (Der Brachvogel) umfangen hält. Merkwürdig temperamentlos und inhaltsleer die überaus harmlose F-dur Sonate für Violoncello und Klavier des Italieners Ildebrando Pizzetti, erfreulich dagegen die „Stornelli e Ballate“ für Streichquartett seines Landsmannes G. Francesco Malipiero und die anmutigen „Coplas“ von M. Castelnuovo-Tedesco, kurze Lieder auf volkstümliche spanische Texte. Einen tieferen Eindruck hinterließ die von starker Gefühlskraft getragene Liederfolge „Der undurchbrechliche Kreis“ des Russen Alexander Schenschin, dessen ernstes Schaffen aller Aufmerksamkeit würdig wäre. Der Wiener Ernst Kanitz und der Tscheche Ladislav Vycpálek kamen mit bunt gewählten, durchaus gemäßigten Liedern zu Wort, letztere warm und echt empfunden, jene weicher und matter in der Farbe; Klavierstücke von B. Vomacka und K. B. Jirak verdienen Erwähnung.

Die ausgezeichneten ausführenden Künstler des Festes aus allen Ländern, die sich oft vor die schwierigsten Aufgaben gestellt sahen, verdienen ohne Ausnahme das höchste Lob. Wir nennen in aufrichtiger Bewunderung die trefflichen Bläser aus Zürich und Frankfurt, in deren Reihen auch tüchtige Musiker des Salzburger Mozarteumsorchesters mitwirkten, das Amar-Quartett (Frankfurt), das Prager Zika-Quartett, das Quartetto Veneziano und das Züricher Tonhalle-Quartett, die Geiger Boer (Zürich), Waldbauer (Budapest) und Aranjy (Wien), den famosen englischen Bratschisten Lionel Textis, die Cellisten Crepax (Rom), Hermann (Budapest) und Frl. Harrison (London), die Klavierspieler Gil Marchez (Paris), Casella (Rom), V. Stepan (Prag) und Frl. Cohen (London), die hervorragenden Sängerinnen und Sänger Lotte Leonard (Berlin), Marya Freund (Paris), Oskar Jölli (Wien), Ch. Case (New-York) und Heinrich Rehkemper (Stuttgart).

Nach den vier offiziellen Abenden des internationalen Komitees gab es noch in einem durchwegs auf gemäßigte Moderne eingestellten Sonderkonzert der Französischen Association Lieder und das zweite Klavierquintett des fast achtzigjährigen Altmeisters der französischen Moderne, Gabriel Fauré, abgeklärte, formschöne Arbeiten, in Ausdruck und Form irgendwie an Brahms gemahnend, schöne Gesänge von Debussy und seines Schülers André Caplet, begabte Klavierstücke von Jacques Ibert und eine ernste Violinsonate von Claude Delvincourt. Auch bei diesem Konzerte standen die Ausführenden auf hoher Stufe: Frau Croica, eine Sängerin von erlesenster stimmlicher Kultur, erstaunlicher Technik und reifster Künstlerschaft, der famose Pianist Gil Marchez, das Venezianische Streichquartett und der Geiger Gabriel Bouillon.

Den Beschluß der recht ausgiebigen Salzburger kammermusikalischen Tagung bildeten vier von einem Mozart-Abend eingeleitete Konzerte einer neuen österreichischen Komponistengruppe mit dem etwas offiziellen Namen Kunstkommission der Vereinigten Wiener Musiker. Das Publikum schien ermattet, der Besuch dieser Konzerte ließ leider zu wünschen übrig. Egon Kornauth, ein längst gut eingeführter Name, erfüllte neuerdings in vollstem Maße die großen Hoffnungen, die man in ihn setzt. Sein C-moll-Klavierquartett ist eine prächtige Arbeit, von edler Musik erfüllt, die in breitem Melodienstrom temperamentvoll und organisch dahinfließt. Daneben ein ausgezeichnetes Klavierquartett (C-moll) von Rudolf Kattnigg. Auch Kattnigg, den wir zum erstenmal in Salzburg hörten, ist ein junger Tondichter, an dessen Schaffen wir die schönsten Erwartungen knüpfen wollen; er hat Erfindung, Linie, Zug und weiß seine wertvollen und ansprechenden Einfälle mit sicherer Hand zu meistern. Beide Quartette fanden ungeteilten, wärmsten Beifall. Schön und gehaltvoll sind Friedrich Frischenschlagers Baritonlieder mit Klavierquartett, von Dr. Norbert Moro wunderhübsch gesungen, nicht uninteressant ein übrigens ziemlich atonal

erfundenes „Burleskes Streichquartett“ von Otto Siegl, dessen Cellosonate weniger befriedigen konnte. Franz Mosers Streichquartett in F-dur ist ein solides Werk, das, ohne Ärgernis zu erregen, auch im vorigen Jahrhundert zur Welt gekommen sein könnte. Eine Bratschensonate von Otto Rieger, ein Klaviertrio von Fritz Schreiber und ein Streichquartett von Franz Ippisch, dessen erster Satz sich in sonderbaren Fugenexpositionen ergeht, wandeln traditionelle Bahnen; Hugo Kauders Streichquàrtett ist eine freundliche Arbeit mit allerlei guten Ansätzen, ohne weiterhin aufregend zu werden. Der Vorstand der Vereinigung Marco Frank hielt zu Anfang der Veranstaltung eine leicht aggressive Rede und steuerte drei Lieder bei, die sich Richard Strauß etwas zu auffällig zum Paten erkoren haben. Auf beides hätte man ohne Tränen verzichten können. Von den Ausführenden sei namentlich der glänzende Pianist Prof. Fritz Wührer aus Wien und das Sedlak-Winkler-Quartett erwähnt, das sich auch des D-dur-Quartettes (K. V. 499) von Mozart mit viel Begeisterung angenommen hatte. Einen panegyrischen Satz eines freundlichen Salzburger Lokalkritikers, er habe Mozart selten so schön spielen gehört, müßten wir freilich mit einem sanften Fragezeichen versehen.

Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen 1924

Von **Josef Lossen-Freytag**, Darmstadt

Nachdem im Vorjahre bereits hinsichtlich des künstlerischen Gewissens eine erhebliche Verflachung und Veräußerlichung bemerkbar war, trat diese heuer noch weitaus stärker hervor, sofern die rein äußerliche Radikalität und Sensation gegenüber der inneren Wahr- und Werthaftigkeit die Oberhand zu gewinnen scheint. Damit aber erleidet das Donaueschinger Programm eine empfindliche Erschütterung seines Ansehens, seines Wertes und seines Vertrauens, da der ursprüngliche Zweck im Dienste der Sache, der Kunst, das zu fördern und zu stützen versprach, was zugleich fruchtbare, zukunftsstarke Hoffnungen zu bieten schien, um so in positiver Weise den Gärungs- und Wandlungsprozeß der Gegenwart nach Kräften zu beschleunigen, zu klären und zu läutern. Bringt man dagegen wie heuer fast nur mehr Werke, deren Belanglosigkeit für eine gesunde, starke Zukunft von vornherein erkennbar, so ist der Nutzen gering, bestenfalls ein negativer Gewinn. Dafür aber braucht es keines Donaueschingen. Möglicherweise erlaubte das eingelieferte Material keine andere, günstigere Wahl, dann wäre es besser zu schweigen, als einen guten Ruf durch Fehlgriffe offensichtlicher Art zu beinträchtigen und eine von Laien in kulturfreudigem, kunsternstem Idealismus gebotene Möglichkeit zur Propaganda einer totgeborenen, artistisch entarteten Kunst zu mißbrauchen. Übrigens scheint man sich selbst darüber bewußt zu sein, wenn man vorbeugenderweise in einem Geleitwort durchblicken läßt, daß die nächstjährige Wiederholung von dem Ergebnis der einlaufenden Manuskripte abhängig gemacht werden soll. Es kann dies nur auf das lebhafteste begrüßt werden.

In Anbetracht der durchgängigen Sterilität bleibt die auffallende Bevorzugung außerdeutscher Kunst unverständlich; eine Ausnahme bildet Yosip Stolcer-Slavenski, ein Kroate, mit seinem Streichquartett op. 3. Hier offenbart sich ernste, große Kunst, Kunst, die noch ein Ethos kennt und in der schöpferischen Tiefe des Volkes wurzelt; im ersten Satz eine mächtige, breit ausladende Fuge von ernster Größe; im 2. Teil ein wilder, feuriger, rhythmisch wie melodisch packender jugoslavischer Tanz. Einen starken Eindruck hinterließen auch die kleinen Stücke aus op. 26 für Streichquartett von Max Butting, der schon von früher her bestens bekannt ist; mit künstlerischer Feinheit und Sauberkeit gearbeitet, von formaler Sicherheit und vornehmer Erfindung, bieten sie eine Reihe reizvoller Charakterstückchen, so ein straffer, frischer Marsch, ein prächtiges, zart verträumtes Adagio oder eine übermütige, ausgelassene Fuge. Weniger ursprünglich zeigen sich das etwas farblose Streichtrio op. 22 von Al. Jemnitz und die Violinsonate op. 5 von Georg Winkler, die technisch von solidem Können, aber der eigenen Ausprägung noch ermangelt, während die etwas naiven zweistimmigen Klavierstücke op. 2 von Heinz Joachim, die Alt-Gesänge Isko Thalers, wie die nüchtern konstruierten, inhaltleeren Sätzchen für Streichquar-

tett („Satzfolge") von Herm. Erpf bedeutungslos verliefen. Selbst Erwin Schulhoff, dessen Streichsextett groß in der Anlage und überraschend in der Gestaltung, vermochte nur mit Einzelheiten nachhaltiger zu fesseln, wogegen Ernst Toch (Streichquartett op. 34) mit dem virtuosen Glanz einer routinierten Gewandtheit die Dürftigkeit des Gehaltes verdeckte. — Eine eigenartige Verstiegenheit erwies Anton Webern sowohl in seinen sechs „Bagatellen" für Streichquartett als auch in seinen Liedern. Ihm schwebt als höchste Weisheit eine Kunst vor, die sich mit Sekunden begnügt, die gleichsam mit einem einzigen Seufzer einen ganzen Roman auszudrücken vermag, mit einem einzigen Laut einen ganzen Komplex von Gefühlen und Empfindungen erschöpfend zusammenzufassen glaubt. Und Schönberg selbst sagt von dieser Kunst, daß sie nur dem eigen, dem „Wehleidigkeit fern". Danach zu schließen, wäre die gesamte bisherige Musik nur auf Wehleidigkeit aufgebaut, weil sie nicht die Kraft fand, mit äußerster Sekundenkürze sich zu beschränken. In Wahrheit aber ist dieses künstlich konstruierte Problem ein Armutszeugnis, typisch für jenes unselige Experimentieren, das nicht die Gewalt schöpferischer Expansion, seelischer Intensität und überquellender Phantasie mehr als Gestaltungskräfte kennt. Und auch die Lieder, die sich mit atemloser Schnelligkeit abwickeln, zeigen diese kraftlose, unvermögende Schwäche, die nach der Seite einer gesuchten Primitivität und dilettantenhaften Willkür in den Liedern Jos. Matth. Hauers ein Gegenstück finden; diese im Grunde formlose, verschwommene und lendenlahme Haltung wirkt auf die Dauer ermüdend, und so sehr sich Hauer die Vertonung Hölderlins zur Lebensaufgabe gesetzt, wird er doch auf diesem Wege den orphischen Dichter wohl kaum in seinem innersten Wesen treffen. — Die mit Spannung erwartete Uraufführung von A. Schönbergs neustem Werk, der Serenade für Kammerorchester, op. 24, bot gleichfalls eine Enttäuschung. So auffallend darin die Rückkehr zu alten Stilelementen, zu rhythmischen Wiederholungen, symmetrischen Gliederungen von Themen und Motiven und so wohlgelungen in einzelnen Teilen, liegt doch über dem Ganzen jener gewisse müde Zug einer der Degeneration bereits verfallenen Überkultur, an dem der kritische Intellektualismus einen wesentlichen Schuldanteil trägt. — Erheblich frischer und erfreulicher dagegen erwies sich Egon Wellesz in seinem „Persischen Ballett", das eine Erneuerung des mehr puppenhaften Spielballetts im Gegensatz zu der schweren dramatisch-tragischen Pantomime in gelungener Weise anstrebt. War es hier Schulz-Dornburg, der sich als Dirigent auszeichnete, so muß aus der großen Zahl der um die einzelnen Werke verdienten Künstler vor allem das Zika- und Amarquartett hervorgehoben werden. Die künstlerische Gesamtleitung lag wie immer in den bewährten Händen Heinr. Burkards, der während des Festhochamtes Mozarts Missa brevis zur liturgischen Wiedergabe brachte, nachdem eine fesselnde Ansprache des als Choralforscher rühmlich bekannten Benediktinerpriors P. Dom. Johner vorausgegangen war.

Gegen die Verballhornung von Purcells „Dido" durch Bodanzky

Von Dr. **Peter Epstein**, Berlin

Henry Purcells „Dido und Äneas", neben vielen Schauspielmusiken die einzige wirkliche Oper des großen Engländers, ist in einer vorzüglichen Konzertaufführung Hermann Scherchens der deutschen Musikerschaft bekannt geworden. Bis zur theatralischen Wiedergabe ist nunmehr nur noch ein Schritt. Aber dieser ist mit Gefahren verbunden. Denn der Operndirigent, der sich nach brauchbarem Aufführungsmaterial umsieht, stößt zunächst auf den Klavierauszug des Wiener Philharmonischen Verlags (Wien-Neuyork), herausgegeben und orchestriert von Artur Bodanzky. Orchestriert? Freilich, denn im Original steht bloß Streichorchesterbesetzung, aus dem einfachen Grunde, weil es nicht für die Metropolitan Opera, sondern für ein Londoner Tanzkränzchen anno 1680 geschrieben ist. Diesen grundlegenden Unterschied hat Bodanzky verkannt, wenn er für das leichtgeschürzte Dilettantenstück seinerseits an Bläsern je 3 Flöten, Oboen und Fagotte, 2 Hörner, Trompeten, 3 Posaunen (!) und Pauken aufbietet. Mit einer Orchestrierung, wie sie der Komponist selbst vielleicht bei gegebener Gelegenheit vorgenommen hätte, haben wir es also hier nicht zu tun. Leider auch nicht

mit einer solchen, wie sie bei einem Musiker vom Range Bodanzkys zu erwarten wäre. Denn die schöne Absicht, ein lange vergessenes Meisterwerk für moderne Verhältnisse einzurichten, verlangt zunächst eine sehr genaue Kenntnis der Entstehungszeit und ihrer Aufführungspraxis. Man darf z. B. nicht einfach die hinzugefügte Continuo-(Klavier-)Stimme eines modernen Neudrucks für großes Orchester umschreiben! Man darf überhaupt nicht jedes Secco-Rezitativ durch „Orchestrierung" mit Gewalt zu einem Musikstück machen. Hier herrscht Gesang, und diesen wiederum ist niemand berechtigt mit philiströsen Pausen zu zerstückeln, ebensowenig wie die Kadenzen und Akkordfolgen ganz beliebige Varianten zulassen. Ein Basso ostinato wirkt durch unerbittlich gleichförmige Wiederholung; hier Steigerung durch nervöse Rhythmen erstreben, heißt ihn zerstören. Fugatoeinsätze in Chören darf man nicht in bloße Füllstimmen verwandeln. Und vor allem: selbst einer dramaturgisch einleuchtenden neuen Akteinteilung darf man nicht die Mehrzahl aller Instrumentalsätze opfern; auch das einzige groß angelegte Rezitativ der männlichen Hauptrolle kann man nicht ohne empfindliche Störung des Gleichgewichts verschwinden lassen.

All diese Verstöße finden sich in Bodanskys Bearbeitung auf Schritt und Tritt; sie im einzelnen zu belegen, führte an dieser Stelle zu weit. Purcells Schöpfung hat darin an Einheitlichkeit und Wärme so gut wie alles verloren. Begriffe wie „Jagd", „Donner", bei Purcell nur symbolisch angedeutet, versucht Bodanzky realistisch nachzuahmen; auch das ist bezeichnend für den Geist dieser Bearbeitung. In der Urform zeigt „Dido und Äneas" eine geradezu vollendete Ausnutzung der bescheidenen Mittel: weniger Instrumente und Singstimmen. In großen Bühnenhäusern verbietet sich die Wiedergabe von selbst; an intimerer Stätte aber wird eine Aufführung wie die eingangs erwähnte, auch in bühnenmäßiger Gestalt, stets möglich und erfolgreich sein. Neben der bereits erprobten Einrichtung von Edward Dent, die sich streng an die Vorlage hält und das köstliche Werk in seiner ursprünglichen Frische offenbart, erscheint das anspruchsvolle Machwerk Artur Bodanzkys erst in seiner ganzen Dürftigkeit: seine Bearbeitung muß, als gänzlich mißlungen, aufs entschiedenste abgelehnt und von der deutschen Bühne ferngehalten werden.

AUSTRIACA

Von **Emil Petschnig**

Aus Oper und Konzertsaal

In einem zu diesem Zwecke eigens hergerichteten Amphitheater für 25000 Besucher gab es zwischen dem 24. Juli und 10. August in Wien eine große italienische Opernstagione der „Ital. Gesellschaft für Opernaufführungen im Auslande" mit 10 Festvorstellungen von Verdis „Aida" auf einer Freiluftbühne von bisher nicht dagewesenen Dimensionen, welche die Dekoration zum zweiten Finale (ein von 20 m hohen Pylonen flankiertes Stadttor Thebens als Hintergrund, während Mauern, Tempel, Obelisken rechts und links die Fläche schräg begrenzten), praktikabel gebaut, trug. Durch Aufstellen figurativ bemalter Wände wurden die intimeren Räume, durch ein säulenumgebenes, ragendes goldenes Götzenbild der Tempel angedeutet, indes die Nillandschaft den Einbau besonderer Kulissen in den fixen Rahmen erforderte. Innerhalb dieses lebensgroßen Stadtbildes bewegten sich nun ca. 1000 Mitwirkende (Chor, Ballett, Komparserie) in farbenreichen Kostümen, auf welche Scheinwerfer und sonstige — rote, grüne, blaue, gelbe — Beleuchtungskörper ihre Strahlenbündel warfen. Eine respektable Regieleistung Cav. Giuseppe Cecchettis, mit der — namentlich beim Einzug des siegreichen Feldherrn auf einen von vielen Sklaven getragenen, baldachinüberdeckten Ehrensitz — durch die vieltypige Menschenmasse — worunter ganze Scharen möglichst hüllenloser Tänzerinnen — durch die von Pferden und Dromedaren repräsentierte Tierwelt, durch das bunte Gewirre von Kriegeremblemen und Trophäen usw., durch die 12 Heerhornbläser, eine stark besetzte Bühnenmusik eine optisch wie

akustisch wirklich überwältigende Wirkung erzielt ward. Um so erfreulicher zu melden, daß die musikalische Leistung unter Pietro Mascagnis Direktion technisch der szenischen mindestens ebenbürtig, ihrer inneren Bedeutung nach derselben jedoch sicherlich noch überlegen war, stellten sich doch erste Sangesgrößen des heutigen Italien in den Dienst des gigantischen Unternehmens. Allen voran Tina Poli-Randaccio als Titelheldin, deren in der Höhe durchdringendes, in den unteren Lagen sonores Organ alle Fährnisse des offenen Theaters glänzend überwand. Heißblütiges Spiel und ein interessant-schönes Äußere vervollkommneten noch den überaus günstigen Eindruck, so daß sie schon mit ihrem ersten Auftritt das Publikum für sich gewonnen hatte. In kaum geringerem Maße gilt dies auch vom Ehepaar Giovanni und Maria Gay-Zenatello (Rhadames und Amneris), welches insbesondere aus dem großen Duette zum Beginn des 4. Aktes gesanglich wie dramatisch das Letzte herausholte, und dem mit einem prächtigen, wohllautenden Bariton begabten Amonasro Domenico Viglione-Borgheses. Antonio Righetti (König) und Nino Marotta (Ramphis) entledigten sich ihrer kleineren Aufgaben mit Würde. Die Kraft des aus 210 Spielern (z. B. 12 Kontrabässen) bestehenden, wie Chor und Choreographie von Einheimischen bestrittenen Orchesters verlor sich unter freiem Himmel zu diskreter Begleitung. Zusammengefaßt: es war eine Freude, diese Genietat Verdis wieder einmal ganz und gar im Geiste ihrer Nation zu hören, und die Begeisterungsausbrüche des vieltausendköpfigen Auditoriums, welche Darsteller und Dirigenten nach den Akten und zum Schluß um Mitternacht immer wieder hervorjubelten, erinnerten lebhaft daran, daß Wien seit Jahrhunderten stets ein für die intensive Pflege italienischer Musik mit ihrem Kultus klanglicher wie formaler Schönheit günstigster Boden in deutschen Landen war — und wollen wir hoffen, daß es auch in Zukunft diesen gesunden, wahre Kunst fördernden Tendenzen treu bleiben werde.

Scherzando

Vom alten Hellmesberger.

Von dem am 3. Nov. 1829 geborenen, am 24. Okt. 1893 gestorbenen Wiener Hofkapellmeister, Konzertmeister und Direktor des Konservatoriums, dem Führer des weltberühmten Quartetts, werden eine Menge witziger Aussprüche erzählt, von denen hier einige wiedergegeben seien*).

Ignaz Brüll, der liebenswürdige Komponist, von dem H. sagte, er sei ein „Nationales Genie“ — nämlich ein „Nazi ohn' alles Genie“ — wurde von seiner Familie sehr verhätschelt, aber auch stark bevormundet. Da er kühne Modulationen vielleicht allzu ängstlich vermied, erzählte H. von ihm: „Der Brüll hat sich tatsächlich einmal lange mit der Idee getragen, von C-Dur nach Ges-Dur zu gehen, aber seine Familie empörte sich dagegen, und so hat er die Sache wieder aufgegeben.“

Einem Bratschisten, der in H-Dur statt e beständig eis spielte, schrieb er in seine Stimme: „Dona eis pacem!“

Für den Liederkomponisten Heinrich Proch, der alle Welt anpumpte, schlug er als Grabschrift vor: Hier liegt Proch — Wer borgt ihm noch?

In einer Erstaufführung sieht H. einen Kritiker, der mit seinem Urteil immer zurückhält, bis er die Meinungen der andern gehört hat, und sagt: „Der gäb' was drum, wenn er heut' schon wüßt', wie ihm morgen die Oper gefallen wird.“

Die Posaunisten seiner Kapelle, die sich durch Mitwirkung bei Trauermusiken einen Nebenverdienst machen, nennt er die Hyänen des Orchesters — „weil sie sich von Leichen nähren“.

„Was ist langweiliger als ein Flötist?“ fragt er und antwortet: „Zwei Flötisten.“

Dem dicken Kapellmeister Otto Jahn empfahl er, behufs Abmagerung täglich dreimal um die gleichfalls sehr umfangreiche Sängerin Frau Wilt herumzugehen. Dazu hätte sicher ein tolles Tempo gehört, da H. auch liebte, von der „Reise um die Wilt in achtzig Tagen“ zu sprechen.

Hellmesbergers ausgezeichneter Cellist hieß Hummer. Einst spielte das Joachim-Quartett in Wien. Am Cello saß der etwas trockene Robert Hausmann. Hellmesberger urteilt: „Vor-

*) Zum Teil mit Benutzung des Büchleins von A. Barthlmé (Wien 1908).

trefflich; aber wenn man an Hummer gewöhnt ist, will einem Hausmannskost nicht recht schmecken."

Als eine in Wien tagende Lehrerversammlung ins Opernhaus geladen war, meinte H.: „Ich habe das Theater schon voller und auch schon leerer gesehen, aber voller Lehrer noch nicht."

Daß der Komponist X. immer so schmutzige Hände habe, erklärte H. sehr einfach dadurch, daß X. sich damit immer im Gesicht herumfahre.

Zu dem Lustspieldichter Bauernfeld, der sich während eines Konzerts unterhielt und lachte, sagte H. ärgerlich: „Warum lachen Sie, wenn ich spiele? Lache ich vielleicht in Ihren Lustspielen?"

H. spielt Beethovens A-Moll-Quartett op. 132 mit dem „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart". Der Setzer hatte für das Programm die Lesart „in der jüdischen Tonart" vorgezogen. Worauf ein wißbegieriger Konservatorist seinen Meister nach dem Grunde dieser Benennung fragte. „No," meinte H., „natürlich, weil's ka Kreiz hot."

Von einem uralten Stammgast der Oper, der in seiner Loge andauernd schlief, sagte H.: „Er ist eigentlich schon lange tot, aber es getraut sich's ihm niemand zu sagen."

Als der Kapellmeister Aßmeyer einen Sommer in Gießhübl zubrachte, machte sich H. den Spaß, ihm eine Postkarte mit der Aufschrift „Herrn Gismeyer in Ashübl" zu schicken. Die Post war aber nicht genügend mit enharmonischen Verwechslungen vertraut und ließ die Karte an den Absender zurückgehen. (Mehr Glück hatte mit einem ähnlichen Scherz unser verehrter Prof. Kalauer. Er sandte eine nach Rippoldsau bestimmte Karte nach „Rippoldschwein", und sie kam richtig an.)

Auf die Frage, warum er denn so unwirsch sei, erwiderte H. verdrießlich: „Ich bin immer unwirsch — haben Sie mich etwa schon mal wirsch gesehen?"

Von Koschat, dem Komponisten der Kärntner Lieder, der für seine einfachen Weisen C-Dur bevorzugte und sich von dieser Tonart wenig entfernte, sagte H.: „Er hat die schwarzen Tasten seines Klaviers verkauft, er kommt mit den weißen vollkommen aus."

Der Cellist David Popper und seine Gattin, die berühmte Klaviervirtuosin Sofie Menter, unternahmen noch eine gemeinsame Konzertreise, obwohl sie kurz vor ihrer Scheidung standen. „Zuerst das Geschäft, dann das Vergnügen", meinte H.

Eine besonders beliebte Zielscheibe für Hellmesbergers Witz waren die bescheidenen Komponisten, die sich auf ihr Talent nicht verließen und lieber bei bewährten Meistern borgten. Zwar verteidigte er seinen Sohn, der sich eine Anleihe bei Mozart gestattet haben sollte, mit den Worten: „Nun, wissen Sie vielleicht einen Besseren?" Doch warf er Massenet vor, in seinen Opern sei „a Masse net" von ihm. Daß er von einer Serenade seines Freundes Fuchs sagte: „Fuchs, die hast du ganz gestohlen!" wurde hier schon erzählt. Einen Komponisten, der eigentlich mehr Kopist war, stellte er dem in Wien weilenden Delibes als Herr Le Dieb vor. Als diesem bei einem Einbruch auch seine sämtlichen Manuskripte gestohlen wurden, sagte H.: „Wie gewonnen, so zerronnen!" Von einem andern Musiker dieser Gattung behauptete H.: „Wenn er sich in sein Arbeitszimmer zurückzieht, sagt seine Frau zu den Kindern: Kinder, seid's brav und betet, der Vater geht stehlen!" — Diesen fragt H. einst: „Schreiben Sie noch viel?" — „Nein, nur noch ab und zu!" — „So?" sagt H., „also auch zu?"

Osm.

Robert Schumann-Stiftung

Einzahlungen

B. M.	M. 10.—	St.-V.	M. 21.50
W. H.	„ 25.—	B. H.	„ 20.—
W. F.	„ 50.—	B. J.	„ 25.—
C. C.	„ 30.—	Z. B.	„ 30.—

Auszahlungen

K. H.	M. 50.—	K. C.	M. 50.—

Weitere Spenden werden erbeten an die Geschäftsstelle der Robert Schumann-Stiftung, Leipzig, Seeburg-Straße 100

Neuerscheinungen

Friedrich Leipoldt: Gesamtschule des Kunstgesangs. Tonbildungslehrgang mit praktischen Übungen und neuen Vokalisationsliedern von den ersten Anfängen an bis zur Vollendung. Band 1: Vokalgruppe o—u. Ausgabe für Sopran und Tenor. 8°. Leipzig 1924, Dörffling & Franke.

Fritz Rögely: Schulgesang. Ein Beitrag zur Revision des Klassensingunterrichts. 108 S. 8°. Berlin 1924, Trowitzsch & Sohn.

Hans Fischer-Hohenhausen: Richard Strauß, ein Tonkünstlerroman aus des Meisters Jugend. 178 S. 8°. Sontra in Hessen 1924, Frei-Deutschland, G. m. b. H.

Richard Wagner: Briefe an H. Richter. Herausgegeben von Ludwig Karpath. 176 S. 8°. Berlin-Wien-Leipzig 1924, Paul Zsolnay-Verlag.

Franz Werfel: Verdi. Roman der Oper. 570 S. 8°. Ebenda.

Arthur Prüfer: 1. Der Ring des Nibelungen und Wagners Weltanschauung. 62 S. 2. Die Meistersinger von Nürnberg. 57 S. 3. Parsifal und der Kulturgedanke der Regeneration. 64 S. — 3. verbesserte Auflage. 8°. Leipzig 1924, Fr. Kistner & Co., F. W. Siegel. — Es handelt sich um die drei umgearbeiteten Kapitel aus Prüfers echt bayreuthischem Buch „Das Werk von Bayreuth", das der heutigen Verhältnisse wegen nicht in vollständiger Neuauflage erscheinen konnte.

Max Hasse: Ein neues Programm für Bayreuth. Erster Festspielzyklus vom 22. bis 31. Juli 1924. Sonderberichte der Magdeburgischen Zeitung. 8°. 28 S.

Herbert Biehle: Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. 156 S. gr. 8°. Leipzig 1924, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel.

Ernst Bücken: Der heroische Stil in der Oper. 147 S. gr. 8°. Ebenda.

Albert A. Stanley: Greek Themes in modern musical settings. 384 S. gr. 8°. Neuyork 1924, The Macmillan Company.

Friedrich Nietzsche: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Musikalische Werke von Fr. Nietzsche. Herausgegeben im Auftrage des Nietzsche-Archivs von Georg Göhler. 1. Band. 62 S. 4°. Leipzig 1924, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel.

Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen, in Bildern dargestellt von Hugo L. Braune. 2. verbesserte Auflage. Mit einer Wiedergabe der Handlung nach Rich. Wagners Text letzter Hand von Gustav Herrmann. 40 S. 4°. Ebenda. — Auch die bekannten Braunischen Zeichnungen haben dieses Jahr eine Auferstehung erlebt. Ob sie den heutigen Zeitgeschmack noch treffen, ist eine Frage für sich. Die Ausstattung ist splendid.

Paul Bekker: Richard Wagner. Das Leben im Werke. gr. 8°. 588 S. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1924.

Besprechungen

Max Auer: Anton Bruckner. 8°. XI. und 438. Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien.

Von allen Biographien Bruckners ist die vorliegende breiteren Kreisen am meisten zu empfehlen, weil sie erstens mustergültig Bruckners Leben behandelt, ferner aber in die Kunst des Meisters auf einer gesunden Grundlage einführt. Wer zu Bruckner in nähere Beziehungen treten will, muß zuerst eigentlichen musikalischen Boden unter sich haben, thematische und formale Studien treiben, und hierzu leitet — mehr zu geben beabsichtigte der Verfasser nicht — diese Biographie an. Wohltuend berührt es, daß gegenüber andern Meistern kein aggressiver Ton angeschlagen wird, Auer nicht den Stiel umkehrt, indem er nun vor allem Beethoven vom Standpunkt Bruckners beurteilt und bewertet, ein direkt wahnwitziges, zur Satire herausforderndes Unterfangen. Auf eine Bemerkung wie die, daß Bruckners langsame Sätze „nach Seite der Tiefe" hin einen „Fortschritt" gegenüber den „herrlichsten langsamen Sätzen Bachs und Beethovens" bedeuteten (S. 361), möchte man allerdings verzichten. Wie kann man auf einem innersten seelischen Gebiet überhaupt von Fortschritt reden wollen, wer kann sich dann aber, davon abgesehen, das Urteil anmaßen, daß Bruckner — denn hierauf läuft diese Beurteilung hinaus — ein tieferer Mensch als die beiden andern gewesen sei. Auch in der Auffassung, daß Bruckners zahlreiche Bemerkungen über seinen Sinfonien zugrundeliegendes „Programmatisches" völlig unverbindlich seien, schließt sich der Verfasser der „orthodoxen" Brucknererklärung an. Man darf sich in dieser Frage die Sache denn doch nicht so leicht machen und Bruckner ohne weiteres nach dem Bilde modeln, das man sich, getrieben von heutigen Musikströmungen, von ihm gemacht hat. Doch läßt diese Frage nur eine ausführliche Erörterung zu. So Schönes überhaupt der „Anhang" zu der Biographie — in dem sich auch die obigen Äußerungen finden — enthält, man glaubt zu merken, daß er bedeutend später und unter dem Einfluß neuerer Brucknerliteratur entstanden ist. — Unter den zahlreichen Druckversehen sei wenigstens auf die von Seite 145 und 153 hingewiesen, wo die Notenbeispiele B^3 miteinander zu vertauschen sind. A. H.

Oskar Lang: Anton Bruckner, Wesen und Bedeutung. 8°. 115 S. München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, 1924.

Der Charakter des kleinen Buchs wird dadurch bestimmt, daß es mit vollendeter Einseitigkeit jene Seite Bruckners herausarbeitet, die von der heutigen Brucknerverklärung in den Vordergrund gestellt wird, die kosmische des lediglich als Mystiker aufgefaßten Bruckner. Dieser ist seit Bach der einzige Musiker, der keine Profan-, sondern Sakralmusik geschrieben, von seinem kosmisch-mystischen Standpunkt aus aber alles zusammengefaßt habe, was auch das subjektive 19. Jahrhundert an künstlerischen Ergebnissen aufzuweisen hatte. So stelle sein Werk „eine Art Quintessenz des Besten und Unvergänglichsten unserer gesamten (sic) Musik dar, so als ob sich alle Strahlen noch einmal in ihm wie im Brennpunkt einer Linse gesammelt hätten". Ich gestehe, daß es mir bei Derartigem immer etwas ungemütlich zumute wird und sich mir, vom Verfasser ganz absehend, die grandiose Einseitigkeit in Bruckners Stil unwillkürlich vor Augen stellt. Dennoch wird wohl niemand das Büchlein, dessen Hauptkapitel „Wesen una Bedeutung", „Form und Inhalt", „Probleme der Wiedergabe" behandeln, ohne Nutzen lesen, da der Verfasser nicht nur Geist besitzt, sondern in seiner Art Bruckner wirklich kennt. Mit der eigentlichen Entdeckung Langs, daß Bruckner das zeitliche Geschehen einem unendlichen Raum unterstellt habe, kann ich allerdings nichts Produktives anfangen. Zum Unangenehmsten der Schrift gehören die häßlichen, völlig einseitigen Charakterisierungen Wagners. Ich kehre auf diesem Gebiet allmählich den Stiel um, indem ich sage: Wer aus Wagner nur schwüle Erotik, dekadenten Sinnenrausch usw. heraushört, charakterisiert sich selbst; um so nötiger hat er dann auch einen Bruckner und macht ihn zu seinem Gotte. Wie unsagbar höher steht, was vor allem Schwebsch in seiner Brucknerschrift über Wagner zu sagen weiß, wobei auch klar wird, durch welche Seiten die beiden Männer trotz ihres grundverschiedenen Wesens innerlich zusammenhängen. Überhaupt ist Langs psychologische Einstellung ziemlich roh, zumindesten grob, sehr stark auf moderne Schlagworte eingestellt. Aber wie gesagt, die Schrift, der ein interessantes, bis dahin unveröffentlichtes Bild Bruckners beigegeben ist, kann als spezielle Brucknerschrift empfohlen werden.

A. H.

Anton Bruckner: Biographie von Aug. Göllerich. Bd. 1. (Deutsche Musikbücherei, Gustav Bosse, Regensburg, Bd. 36.)

Anton Bruckner: Eine Monographie von Hans Teßmer. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 33.)

Von diesen beiden Veröffentlichungen des verdienstvollen Regensburger Verlagshauses ist die zweite besonders für die weiten Kreise der Laien wertvoll, die einen kurzen, sachlichen Überblick über Bruckners Leben und Werke bekommen wollen. Die mit einer Reihe von Bildern gezierte Schrift eignet sich sehr gut zum Geschenk an Musikfreunde, die den Wunsch haben, über Bruckners Lebensgang und Schaffen ein anregendes Buch zu lesen.

Die Biographie von Göllerich, von der bisher der erste Band vorliegt, ist anderer Natur. Sie will möglichst alle Dokumente zu Bruckners Lebenslauf bringen und die gesamte Entwicklung seines Künstlertums an der Hand umfangreichen Quellenmaterials darlegen. Da der Verfasser lange Jahre hindurch Bruckner persönlich ganz nahe stand und von ihm selbst zum Biographen eingesetzt worden ist, wird das Werk für alle Beschäftigung mit Bruckner grundlegende Bedeutung behalten.

Für den Musiker besonders wichtig ist die im 1. Bande enthaltene Veröffentlichung verschiedener ungedruckter Jugendkompositionen (beim Druck der Choralmesse sind auf S. 258 das II. und III. Partitursystem vertauscht, was bei einem Neudruck geändert werden möchte). Unsere heutigen Jünglinge werden zwar über die Schreibweise des 20jährigen Bruckner mitleidig die Achseln zucken, erfahrene Musikpädagogen dagegen werden gerade in diesem Aufwachsen Bruckners in völlig unverdorbener Umgebung und der ganz allmählichen Befreiung seines Künstlertums aus beruflichen Schranken den richtigen Entwicklungsgang erblicken.

Möge der Verlag recht bald die weiteren Bände dieser mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit und Hingabe geschriebenen Biographie folgen lassen.

G. G.

Richard Wetz: Anton Bruckner. Sein Leben und Schaffen. Musiker-Biographien (Nr. 6372/73). 37. Band. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun.

Das im besten Sinne populäre und aus warmer Liebe und Verehrung zu Bruckner heraus geschriebene Schriftchen zerfällt in die drei Teile: 1. Anton Bruckners Lebensgang, 2. Der Mensch und der Künstler, 3. Die Werke Anton Bruckners. Wetz vertritt im wesentlichen ebenfalls die stark theosophisch gefärbte Richtung, ohne jedoch in deren herausfordernde Einseitigkeiten zu verfallen. Die zahl- und geistreichen kunstästhetischen Bemerkungen, die in den Text eingeflochten sind, verraten den philosophisch geschulten Kopf und geben dem Büchlein noch einen tieferen Hintergrund. Die poetischen Erklärungen der Werke wollen keiner strengeren Kritik unterworfen sein, sondern dem Leser die Werke des Meisters — freilich in einer bisweilen ermüdenden Überschwänglichkeit — recht nahe ans Herz bringen. Alles in allem: ein Schriftchen, das in würdigster Weise die Musiker-Biographiensammlung der Reclamschen Volksbücher fortsetzt.

W. W.

Ernst Bücken: Führer und Probleme der neuen Musik. 8°. 172 S. Köln, P. J. Tonger, 1924.

Das Büchlein erhält seinen besonderen Wert durch die beiden letzten Kapitel: Impressionismus und Expressionismus, Futurismus und Exotik, in denen sich die meisten Leser geradezu mustergültig über die in

Frage stehenden Probleme unterrichten können. Nur wenige Bemerkungen werden hier auf stärkeren Widerspruch stoßen, was bei den anderen Kapiteln, die vor allem über Brahms, Bruckner, Mahler, Liszt, Strauß, Pfitzner, Thuille, Braunfels, Wolf und Reger handeln, immer wieder der Fall ist, obwohl sich der gediegene, wenn auch nicht besonders kritische Verfasser von allen Extravaganzen, ja nur etwas gewagten Urteilen fernhält. Der Grund liegt auch gar nicht in erster Linie beim Verfasser, sondern in den zur Behandlung vorliegenden Themen, und zwar in folgenden: Während alles wirklich Seelische und Geistige immer wieder zu neuer Stellungnahme auffordert, jederzeit und jedem einzelnen selbständigen Kopf in einem besonderen Lichte erscheint, einigt man sich über etwas, in dem derart vieles Materialistische, Mechanistische, Seelenlose steckt wie sowohl im Im- wie Expressionismus usw., ziemlich schnell, nachdem man zu ihm überhaupt einmal Zugang gefunden. Von einem Brahms oder Bruckner kann man die verschiedensten Erklärungen geben, sie sind vieldeutig und werden es bleiben, die in Frage stehenden Richtungen aber nicht. Das stimmt geradezu humorvoll: das Modernste sozusagen eindeutig, keine Rätsel bietend, geschweige Geheimnisse bergend, die Romantik aber, welch unauflösbarer seelischer Knoten! So ist's aber: eine so schwache Zeit wie die der letzten 25 Jahre kann von etwas Seelischem nur dadurch loskommen, daß es dieses überhaupt verleugnet, während eine starke Zeit eine frühere durch eine andere, aber nicht minder kräftige geistig-seelische Einstellung überwindet. Eigentlich des Pudels Kern hinsichtlich der ganzen modernen „Probleme". — Nebenbei: der Titel des Büchleins ist mißverständlich. Unter „neuer" Musik versteht man die eigentlich modernste Musik, die ganz andere „Führer" als die oben genannten hat.

A. H.

Andreas Moser, Geschichte des Violinspiels. Mit einer Einleitung: Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter von Hans Joachim Moser. Gr. 8°, 596 S. Berlin, Max Hesse-Verlag. 1923. M. 25.— in Halbleinen.

Dieses große Werk, das dabei laut Vorwort nur in einer verkürzten Ausgabe zur Veröffentlichung gelangen konnte, bietet derart manches Neue, daß man dem Verfasser zunächst seinen Dank abzustatten hat. Andreas Moser, Joachims langjähriger und engster Mitarbeiter bis zu dessen Tode, hat seit Jahrzehnten sich mit der Geschichte des gesamten Violinspiels beschäftigt und ist dabei in seiner Art aufs gründlichste vorgegangen. Er hat in seiner Gesamtheit ein Material zusammengebracht, wie es z. B. keinem zweiten auf diesem Gebiete zur Verfügung steht. Manch wichtiger Fund ist ihm dabei geglückt, verschiedene Perioden erhalten gegenüber dem bekannten Werk von Wasielewski eine erfreuliche Aufhellung (so die deutsche Violinkomposition während des dreißigjährigen Krieges), eine Aufhellung, die gerade auch dem Ausland (Frankreich und England) in erheblichem Maße zu gut gekommen ist. Es kann hier nicht der Ort sein, die neuen Resultate im einzelnen zur Kenntnis zu bringen, da jeder, der auf diesem Gebiet sich unterweisen und an die Quellen gelangen will, fortan zu Mosers Werk wird greifen müssen. Erinnert sei immerhin, daß durch erstmalige Berücksichtigung der Capricen Nardinis — unter denen sich auch Fugen im Stile Bachs befinden sollen — nach Mosers Darstellung der eigentliche Vorgänger Paganinis gefunden sei. Leider werden gerade hier keine Beispiele gegeben, und ganz klar sieht man in der Angelegenheit überhaupt nicht.

So reich nun das Buch ist, es läßt sich nicht übersehen, daß ein methodischer Gelehrter, ein solcher, der seinen Stoff zu einer durchgearbeiteten Darstellung nach höheren Gesichtspunkten zwingt, nicht hinter dem Werk steht. Der Verfasser reiht gewöhnlich Stück an Stück, Besprechung an Besprechung; Fäden zu spinnen oder ganze Perioden zusammenzufassen auf Grund sich herausstellender allgemeiner Ergebnisse, ist seine Sache nicht. Weiterhin kann nicht übersehen werden, daß die „Geschichte des Violinspiels" schließlich in eine solche der Violinspieler hinausläuft, wobei zum Interessantesten gehört, was der Verfasser noch aus dem Munde Joachims erfahren hat. So läßt er sich denn auch entgehen, auf Grund seiner aus der Geschichte der Violinmusik gezogenen Erfahrungen kritisch an die Violinkomposition unserer Zeit heranzutreten und Anregungen zu geben, die für die Violinkomposition von großer Wichtigkeit werden könnten. Dieses schönste Vorrecht eines Historikers läßt sich der Verfasser entgehen. Aber, wie schon gesagt, für die Fülle neuer Einblicke hat man ihm herzlich dankbar zu sein. A. H.

Rudolf Hunziker. Hans Georg Nägeli. Gedächtnisrede zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages. 8°. 40 S. Winterthur, A. Vogel, 1924.

Die treffliche kleine Arbeit erhält einen besonderen Wert durch die „Bibliographischen Nachweise und Exkurse", die jeden, der sich mit dem überaus wichtigen Nägeli näher beschäftigen will, mit allen Nötigen bekannt machen, was man gerade auch in Deutschland zu schätzen wissen wird. Denn Nägelis Bedeutung reicht über die Schweiz hinaus, wie sein Lied „Freut euch des Lebens" allgemein deutsches Volkslied geworden ist. Um von den männlich-geistigen Qualitäten und zugleich den Charaktereigenschaften des Mannes einen Begriff zu geben, genügt eines seiner charaktervollen Worte, von denen man sich folgendes gerade auch heute merken sollte: „Nicht die, welche das Alte wollen, auch nicht die, welche das jetzige Neue wollen, sondern die, welche Besseres wollen, mit reinem Herzen wollen und mit tätiger Vernunft suchen, werden triumphieren." A. H.

Martha Linz: Caprice und Capricietto. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Zwei nette Nippsachen mit manchen originellen harmonischen Wendungen und gut spielbar. Th. Raillard

Johann Seb. Bach: Italienisches Konzert, für Flöte und Klavier bearbeitet von Maximilian Schwedler. (Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig u. Berlin.)

Das italienische Konzert erschien Ostern 1735; es ist wahrscheinlich kurze Zeit vorher entstanden, und zwar als letztes und reifstes Werk einer eigenartigen Gattung. Bach schrieb es „vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen", — aber er dachte es innerlich nicht dafür. Wir haben eine Komposition vor uns, bei welcher es gewissermaßen nicht zur Instrumentierung gekommen, sondern beim eher entstandenen Klavierauszuge geblieben ist. Diese Kompositionsart ist, wie wir bei Bach wissen, aus der Bearbeitungstechnik von Instrumentalkonzerten für Klavier hervorgegangen und stellt in einer Hinsicht den Endprozeß davon dar.

Beim italienischen Konzert erkennt man diese Anlage des ursprünglichen Instrumentalkonzertes besonders aus dem langsamen Satze, dessen Oberstimme durchaus den Eindruck einer Soloinstrumentenpartie, am wahrscheinlichsten den einer Violine macht. Von diesem Satze ging nun auch Maximilian Schwedler aus. Seine Arbeit darf im ganzen als sehr gut gelungen bezeichnet werden, und es ist zu hoffen, daß die Flötenvirtuosen sich ihrer öfter annehmen werden, um so mehr, als die Original-Literatur für Flöte nicht übermäßig reichhaltig ist.

Schwedler ging, wie gesagt, vom 2. Satze aus, und das Resultat war, daß die Stimme der rechten Hand der Flöte ohne Abänderung anvertraut werden konnte. Überhaupt, kann man sagen, hat das Konzert durch die Bearbeitung beinahe gewonnen. Die Änderungen, die Schwedler vornehmen mußte, sind durch die Klangeigentümlichkeiten der Flöte bedingt. Es handelt sich da vor allem bei tiefen Stellen im Klavier um ein Höherlegen in die Oktave. Natürlich hat sich Schwedler auch Stellen, wie z. B. lang auszuhaltende Töne, nicht entgehen lassen, um Verzierungen wie Triller anzubringen, die ja seinem Instrumente besonders liegen. Die Musikwissenschaftler können vielleicht die sparsame Aussetzung der Bässe bemängeln; doch sei zum ersten darauf hingewiesen, daß an den kadenzierenden Stellen, d. h. dort also, wo es drauf ankommt, die Akkorde sehr gut ausgesetzt sind; zum zweiten, daß Schwedler weniger dick setzen mußte, um der Flöte als Soloinstrument nicht die Wirkung wegzunehmen. — Man kann also sagen, Schwedler hat uns dieses Standard-Werk der Musikliteratur in einer Weise der Flöte zugänglich gemacht, die durchaus anzuerkennen ist. Der Verlag Jul. Heinr. Zimmermann tat das Seine und gab der Arbeit eine vornehme Ausstattung.

Dr. Fritz Reuter, Leipzig

Joh. Seb. Bach: Sonaten und Partiten für Violine allein. Edition Steingräber Nr. 1414/5: Ausgabe in 2 Heften von Prof. Oskar Biehr. Nr. 2262: Herausg. in 1 Heft mit Hinzufügung der Original-Handschrift Bachs in der Berliner Bibliothek von Henri Marteau.

Zwei in jeder Hinsicht vollkommene Ausgaben dieser klassischen Violinmusik. Während Biehr seiner Bearbeitung den Text der Ausgabe der Bach-Gesellschaft zugrunde gelegt hat, geht Marteau auf die beiden Handschriften zurück, welche sich in der Berliner Bibliothek befinden. Für den Geiger ist es hoch interessant zu vergleichen, wie jeder der beiden Herausgeber den ihm zur Verfügung stehenden Urtext gedeutet hat. Beide Ausgaben sind von hervorragenden Autoritäten als „vorzüglich" bereits bewertet worden, welchem Urteil ich mich nur aus vollster Überzeugung anschließen kann. Es mag nun jedem Spieler überlassen bleiben, sich für die seiner persönlichen Individualität entsprechende Lesart zu entscheiden.

Persönlich möchte ich nur noch bemerken, daß ich selbst in letzter Zeit mehrmals die Ciaconna in der Marteau-Ausgabe öffentlich gespielt habe und mir von kundigen Hörern übereinstimmend versichert wurde, daß gerade in diesem Stück an mehreren Stellen der Bassus ostinatus durch die Marteausche Lesart überraschend deutlich zur Geltung kommt — was auch meine Überzeugung ist. R. Paul

Paul Gräner: Eichendorff-Lieder. Op. 62. Leipzig, Fr. Kistner.

In diesen vom Verlag geschmackvollst ausgestatteten sechs Liedern gibt uns Gräner echteste, vom tiefsten Empfinden durchseelte Musik, die den Eichendorffschen Gedichten in wunderbarer Einfühlung entwächst. Der Stimmungsgehalt jedes Gedichtes ist meisterlich vertieft, die Gesangsstimme dem Wortrhythmus entsprechend gestaltet, das Klavier ordnet sich dienend unter.

Am nachhaltigsten wirkte auf mich „Seliges Vergessen" mit seiner innigen, still verträumten Naturnähe. Eindringlich „Nachts" durch seine ernste Waldstimmung. Voll verhaltener Kraft „Zeichen", ein Mahnruf für unsere verworrene Zeit, gleich zwingend auch „In Danzig" mit seiner Nachtpoesie. In „Von fern die Uhren schlagen" bei sparsamstem Gebrauch der Mittel die Allerseelenstimmung suggestiv gestaltet. Schließlich „Der alte Soldat" sieghaft in kernigem Marschrhythmus gesteigert. G. Kiessig

Willy Rössel: Op. 12. Drei Lieder für eine mittlere Singstimme, Viola und Klavier. Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine feine, erlesene Liedergabe. Ein gewisser Gegensatz liegt darin, daß bei der auffallend einfachen Gestaltung der Begleitung doch zu dem Luxus einer obligaten Viola, der doch meist schwer zu haben ist, gegriffen wird. Sollte das nicht die Aufführungsmöglichkeit stark beeinträchtigen?

Die Musik ist edel und von vornehmer Keuschheit. Zuweilen, namentlich in Nr. 3 wandelt sie in stark fortschrittlichen, an Schönberg leise erinnernden Bahnen, mit rein horizontal gerichtetem kontrapunktischem Gewebe. Th. Raillard

Hans Huber: 30 Tonleiter-Etüden. Gebr. Hug & Co., Zürich u. Leipzig.

Unter Anwendung der verschiedensten Formen, von der Invention, Präludium, Variation über mannigfache Tanzarten bis zum Charakter- und Fantasiestück hat der geniale Schweizer Meister es versucht, dem Schüler das schwere Studium der glatten Tonleitern musikalisch nahe zu bringen und schmackhaft zu machen. Es ist ihm gelungen, die Trockenheit eines Czerny und Köhler zu umgehen, ohne freilich die Anmut und musikalische Selbstverständlichkeit des phantasiereichen Stephen Heller zu erreichen. Für musikalisch gut veranlagte Schüler werden die Studien sich wertvoll erweisen.

Th. Raillard

Neue Lieder.

D'Albert, Eugen, Op. 31: Sieben Lieder nach Gedichten von Carl Seelig für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Busch, Adolf, Op. 3a: Drei Lieder für eine Singstimme, Viola und Klavier. Op. 3b: „Nacht", Worte von Eichendorff, für eine Singstimme, Violoncello und Klavier. Op. 3c: „Der Blick", Worte von Eichendorff, für eine hohe Stimme, Violine und Klavier. Op. 12: Fünf Lieder für eine hohe Singstimme und Klavier. Sämtliches bei N. Simrock, Berlin.

Koeßler, Hans: Der kleine Rosengarten. Dichtungen von Hermann Löns für eine Singstimme und Klavier. H. I—IV. Berlin, Simrock. Volksausgabe.

Kaysel, Friedrich: Sieben Gesänge aus 1001 Nacht, H. 1—7 oder Ausg. komplett in einem Heft, für eine Singstimme und Klavier. Leipzig, P. Pabst.

Messner, Joseph: „Sehnsucht und Erfüllung". Zwei Liedfolgen für Gesang und Klavier. Ged. von Edgar Lintold. Dresden-Weinböhla, Verlag Aurora.

Rüdinger, Gottfr., Op. 30: „Spätblau". Ein Liederkreis nach Hermann Hesse für eine Altstimme mit Klavier. M.-Gladbach, Volksvereins-Verlag.

Das Liedschaffen der Gegenwart weist im großen ganzen wenig erfreuliche Züge auf. Das kann zwar nicht weiter wundernehmen, wenn man sieht, welch völlige Unklarheit, ja Unwissenheit zur Zeit über die inneren Gesetze wahrer Liedkunst bestehen. Wir wollen hier nicht näher darauf eingehen, nur das sei festgestellt, daß wohl die Mehrzahl der modernen Lieder auf die gleiche Art und Weise entsteht, wie die heutigen Instrumentalkompositionen, nämlich: auf mehr oder weniger rein musikalischem, triebmäßigem Wege. Daß dadurch das Verhältnis zum Wort ein geradezu unsittliches geworden ist, kommt kaum jemand zum Bewußtsein. Aber, wie soll man es auch anders nennen, wenn der Text dem Komponisten nur zur „Anregung" dient, um sich seiner musikgeschwängerten Gefühle zu entladen, was er zu anderen Zeiten auf dem Gebiet der „absoluten" Musik besorgt hätte? Dabei darf man noch von Glück sagen, wenn er zufällig einen Text erwischt, der sich mit seiner augenblicklichen Gemütsstimmung einigermaßen deckt. Durch diese Verkehrtheit, diesem Selbstzweckwerden der Musik, wo sie Mittel sein sollte, sie ihre schönste Aufgabe darin erblicken sollte, dem Worte zu dienen, sind wir allmählich zu dem jetzigen Tiefstand in der Liedkomposition gelangt.

Es tut einem daher besonders wohl, auf Lieder, wie die von Adolf Busch, zu stoßen. Busch besitzt wirklich eines der Fundamentalgeheimnisse der echten Liedkunst, nämlich: nichts zu wollen, d. h. bei völliger innerer Ruhe den Text, so wie er ist, auf sich wirken zu lassen. Auf diese Weise kommen dann jene innerlichen Liedmelodien zustande, wie wir sie etwa in dem Lied „Nacht" oder „Aus den Himmelsaugen droben" antreffen. Nicht immer zwar hält die Melodie durch: der Quell fließt nicht immer stark genug, um das Gedicht bis zum Ende zu durchdringen; aber nie treffen wir eigentliche Mosaikarbeit, die organische Verbindung mit dem Ganzen bleibt immer gewahrt. Dabei ist Busch nicht nur ein fein empfindender, sondern auch ein denkender Künstler. Wie z. B. das bekannte Mörickesche Gedicht: „Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir" erfaßt wird, ist wirklich bewunderungswürdig. Der Übergang: „Ängste, quäle dich nicht länger, meine Seele, freu dich!" wirkt deshalb so naturwahr, weil die Stimme hier nicht gleich in Jubeltöne ausbricht. Im Gegenteil, das „Freu dich!" klingt zum erstenmal noch halb zweifelnd und zaghaft, denn noch durchzittert ein Ton der nächtlichen Angst und Qual das Herz. Erst die Wiederholung der Aufforderung ringt sich zu einer Gewißheit durch; die Wandlung des trüben A-Moll zu einem reinen, gelösten A-Dur jedoch ist erst gegen Schluß hin ganz vollzogen. — In Op. 3 hat Busch zur Klavierbegleitung noch ein Streichinstrument hinzugezogen. Über die Notwendigkeit kann man streiten. Der Komponist hat sich jedenfalls mit feinem Empfinden seiner Aufgabe entledigt: Das Instrument geht meistens seinen selbständigen Weg und hat immer etwas zur Sache zu sagen.

Über die Lieder der anderen Komponisten können wir uns kurz fassen. Rüdinger schreibt feinsinnige Impressionen zu Hesseschen Gedichten. Mit eigentlichen Liedern haben sie wenig zu tun. Die Singstimme hat wenig Eigenleben, ist meistens von der Harmonik abhängig oder in das Klavier hineinkomponiert. — Koeßler besäße ein hübsches Talent für volkstümliche Gesänge, aber seine Löns-Lieder sind innerlich so durch und durch verlogen, d. h. er operiert fortwährend mit Wirkungen ohne Ursachen, daß wir nur jedem raten möchten, die Hand davon zu lassen; es ist mir auf diesem Gebiet noch nicht leicht etwas Schamloseres begegnet. Wer sich davon überzeugen will, der sehe sich hier — um wenigstens auch nur einen Fall anzuführen — den Schluß des bittersüßen Liedes an. Man höre:



Das gute Kind verwandelt sich hier auf einmal in ein triumphierendes Heldenweib Wagnerscher Faktur. Wir glauben, damit ist Koeßler genügend gekennzeichnet, denn diese unwahre Art, Wirkungen zu erzielen, ist durchweg zu beobachten; von verfehlter Wortbetonung u. a. gar nicht zu reden. — Kaysels Gesänge zu besprechen erübrigt sich und Messner ist genug Ehre damit getan, wenn er überhaupt aufgeführt wird. Mit Kunst haben seine Lieder nichts gemein. D'Alberts „Stil" ist hinreichend bekannt. Wir schätzen D'Albert in mancher seiner Opern, aber seine Lieder passen mehr für die Salons der modernen Reichen, als für die Freunde und Mitkämpfer eines nach geistiger und sittlicher Erneuerung strebenden Deutschlands.

W. W.

Neuere gesangspädagogische Werke.

Kaum ein anderes Gebiet des theoretischen Schrifttums weist in seinen Büchern die Mode reklamehafter, bombastischer Selbstverhimmelung in derart krasser Form auf, wie das im Gesangsfache der Fall ist. Da das nun hier als „ein Brauch von altersher" erscheint, so mag man dem einzelnen Autor, der diese Mode mitmacht, mildernde Umstände zubilligen; aber es muß immer wieder gesagt werden, daß es im Interesse unserer Kunst und der mit ihr verbundenen ernsten Forschung dringend zu wünschen wäre, wenn allmählich eine sachliche, von unangenehmem Wunderdoktortum gereinigte Form der Darstellung als conditio sine qua non auch auf unserem Gebiete gelten würde. — Die in neuer Auflage vorliegende Schrift von Dr. Wagenmann „Umsturz in der Stimmbildung (Lösung des Stimmbildungs- und Carusoproblems)" — Leipzig, Verlag Arthur Felix, 32 Seiten — stammt nach dem Ausspruch des Verfassers aus seinen jungen Jahren. Wer andere Broschüren Dr. Wagenmanns kennt, wird sich von dieser stark in etwaigen Erwartungen getäuscht sehen. Wer jene aber nicht kennt, tut dem Schriftsteller und sich selbst einen größeren Gefallen, wenn er lieber beispielsweise zu seiner Schrift über Caruso greift, in der doch auf guter Grundlage manch kluger, lebendiger Gedanke sachlich vorgetragen ist — anstatt zu der vorliegenden. Denn diese letztere hält eben leider in Ton und Darstellung ganz, was der marktschreierische Titel verspricht — im Inhalt aber bietet sie trotz aller hymnischen Verkündigungen dem Neuling nichts Greifbares, dem mit dem Gegenstand Vertrauten nichts Neues. Wohl aber findet sich viel Widersprechendes zu dem eben zitierten anderen Buche des gleichen Verfassers.

In dem zweiten vorliegenden Werke — Rudolf Schwartz, „Die natürliche Gesangstechnik", Leipzig, Verlag C. F. Kahnt, 335 Seiten, mit vielen Abbildungen — läßt zwar ebenfalls der Verfasser noch peinlich deutlich durchblicken, für welch einen einzig dastehenden Pädagogen nie dagewesener Potenz er nach diesem Buche gehalten zu werden wünscht. Im ganzen aber steht das umfangreiche Werk im Zeichen sachlich-ehrlichen Bemühens und legt Zeugnis von einem äußerst gründlichen physiologischen Wissen und jahrelanger ernster Arbeit ab. Ungünstig für das Buch ist es, daß es durch Titel, Anordnung und Umfang zu einem Vergleich mit Breithaupts „Natürlicher Klaviertechnik" herausfordert, die ja seinerzeit im gleichen Verlage erschien. Denn einem solchen Vergleiche ist das sonst

Felix Auerbach: Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers, Parallelen und Kontraste. gr. 8⁰. 210 S. Gustav Fischer, Jena.

Allen denjenigen, die sich über Grundlage und Ziel künstlerischer Wirkung klar werden wollen, möchte der Verfasser dieses Buches dienen, darüber hinaus aber auch der Kunstwissenschaft selbst, die zu ihrer wissenschaftlichen Grundlegung die exakte Methode des Naturforschers noch sehr nötig habe. Die Wurzeln des Kunstwerks will er bloßlegen, und dadurch in den Stand setzen, Schlüsse zu ziehen auf dessen Wesenheit. Der Vergleich zwischen Musik und bildender Kunst soll das Bild greifbarer, lebendiger machen. So trocken wie manchem der exakten naturwissenschaftlichen Methode ungewohnten musikalischen Menschen das Buch beim ersten Durchblättern angesichts mancherlei mathematisch-geometrischer Zahlen und Figuren erscheinen mag: bei tieferem Eindringen wird man doch bald eigentümlich gefesselt von dem klaren, sachlichen Geist, der aus dieser Betrachtung der Elemente der künstlerischen Schöpfungen spricht und der selbst auch musikalisch genug ist, sich nicht in leere Spekulation zu verirren, sondern sich der Eigengesetzlichkeit der Künste stets bewußt zu bleiben. Dem Musiker und Musikliebhaber, dem hier seine Kunst von einem wesentlich andern Gesichtspunkt aus gezeigt wird, als er selbst sie zu sehen pflegt, kann dieses Buch viele wert-

volle Anregungen und Aufschlüsse geben.

Fr. Rudolf Steglich

Philipp Gretscher: Op. 103, 104, 105, 110. Lieder mit Klavier. Steingräber-Verlag, Leipzig.

In den 14 Liedern der 4 Hefte beweist der bekannte Komponist einen erfreulichen frischen Mut zur Einfachheit. Ungekünstelt in der Erfindung, ohne mit schwieriger, anspruchsvoller Klavierbegleitung belastet zu sein, sprechen sie mit einfachen Mitteln warmes und wahres Empfinden aus, enthalten neben ganz volkstümlichen strophischen Nummern auch solche größerer Struktur, moderner Färbung und feiner Tonsymbolik. Am besten liegen der Eigenart des Komponisten launige, heitere Textunterlagen, während es bei pathetischeren etwas an Größe und Wucht gebricht. —

Für Jungdeutschland enthält Op. 105 ein prächtiges, frisches Jungmannenlied.

Th. Raillard

Friedrich Leipoldt: Op. 7. Zehn Vokalisationslieder. Leipzig, Dörffling & Franke.

Ein wohlgelungenes Experiment. Der Verfasser hat statt langweiliger und sinnloser Vokalisen nette, nach Musik und Wort sinnige und ansprechende Weisen geschaffen, die den Zweck der Vokalbildung voll erfüllen. Die Studien werden allen Gesanglehrenden bestens empfohlen. Th. Raillard

James Zwart: Op. 52. 4 Klavierstücke. Stimmungsbilder. Fr. Kistner, Leipzig.

Allerweltsmusik ohne eigenes Gesicht und ziemlich schwach in der Erfindung.

Rudolf Kattnig: Drei Klavierstücke, Op. 1. Wiener Philharmonischer Verlag.

Gesunde Moderne, die atonale Experimente meidet. Präludium und Fuge haben Kraft und zwingenden Rhythmus, sind gut aufgebaut, das thematische Material phantasievoll verarbeitet. Die beiden andern Stücke, „Faun“ und „Sommernacht“, kontrastieren stilistisch stark durch ihren reinen Impressionismus. Sie interessieren durch geschickte

achtbare Werk nicht gewachsen. Breithaupts Buch war zu dem Zeitpunkt seines Erscheinens eine Tat —, es bedeutete auf dem Gebiete der Klaviertechnik ein Erkennen, Aufdecken, Zusammenleiten neuer, überall versteckt zum Licht drängender Strömungen zu einheitlicher Kraft und Sichtbarkeit —, ein zukunftsträchtiges Werk, an dem damals niemand vorübergehen konnte, mochte er sich dazu stellen wie er wollte. Von dieser Art ist das Buch von Rudolf Schwartz nicht. Mit seinem ungeheuer breiten physiologischen Unterbau, mit der Betonung des verstandesgemäßen Erfassens der richtigen Stimmtechnik unter Ausschaltung des Empfindungsmomentes, mit seiner Verwechslung des psychologischen Momentes im Singen mit einer Art Affektenlehre (Ausgehen von der seelischen Begebenheit des Textes) ist das Buch in seiner Grundsätzlichkeit für uns Heutige rückwärts gewandt und hält gleichsam der jüngstvergangenen Epoche der Gesangstheorie den klaren Spiegel vor, in dem sie sich noch einmal von Kopf bis zu Füßen beschauen kann, ehe sie erfaßt wird von dem Zuge unseres modernen Geisteslebens, jener allgemeinen Wandlung und Umlagerung in der Problemstellung auf allen Gebieten der Wissenschaft und Kunsttheorie, die vom Mechanistischen sich zu lösen bestrebt ist. — Mit der Feststellung der Grundanschauung soll aber keineswegs dem Buche von Schwartz die Selbständigkeit der Ansichten und Einsichten abgestritten werden. Besonders für den Physiologen und Phonetiker werden diese vom Bekannten vielfach abweichenden Entdeckungen eines Praktikers über das Gebiet der Stimmfunktion äußerst wertvoll sein. Der Sänger, der das Buch zur Hand nimmt, hat natürlich keine Möglichkeit, sie nachzuprüfen. In wie vielen Gesangschulen und physiologisch eingestellten Werken hat er schon die gleichen Sätze lesen müssen, wie z. B., daß die darin niedergelegte „neue Definition der Register die Grundfesten der Stimmbildung“ bilde! Er wird nach vielfacher Erfahrung solche „unumstößlichen Wahrheiten“ einigermaßen skeptisch aufnehmen und wird sich an die Fülle der Einzelbetrachtungen zu halten haben, die seiner Beurteilung zugänglich sind. Bei der durchweg stark mit dem „Ich“ gefärbten Darstellungsweise des Verfassers ist es nicht immer leicht, das Persönliche, Ansichtsgemäße von dem zu trennen, was allgemeine Gültigkeit beanspruchen kann. Auf der einen Seite steht die Registerbehandlung mit ihrer möglichst völligen Ausschaltung von Kopf- und Bruststimme und der alleinigen Herrschaft der Mittelstimme (auch z. B. für die hohen Lagen der Frauenstimme!); da lesen wir die kategorische Forderung der linearen Glottisform, umspielt von dem furchtbaren Gedanken der Autolaryngoskopie; das grundsätzliche Verpönen aller Atemstudien an sich und gar die Zumutung auf S. 165, mit der „Residualluft“ zu singen; dazu kommt die gefährliche Benennung des „Stauprinzips“ und die noch gefährlichere Lehre von den Stimmkrisen; und weiter auf pädagogischem Gebiet die Ansicht, daß man aller Tonstudien möglichst entraten und diese sofort in Form des Liedstudiums beginnen solle: welche Ansicht es unverständlich macht, daß anfangs von der „Erreichung der italienischen Stimmbildung“ die Rede ist; denn das steht sich trotz aller ins Feld geführter Gegenbeweise diametral gegenüber. Auch werden nicht

alle Leser bereit sein, dem Verfasser in die mystischen Gründe der odischen Kräfte, in das übersinnliche Reich der Odstrahlen zu folgen, denen er eine „gewaltige Bedeutung für die technische Vervollkommnung der Gesangskunst“ zuschreibt. Diesem Problematischen hält auf der anderen Seite viel unbedingt Wertvolles die Wage. Da ist zu nennen die Betonung des unmittelbaren Zusammenhanges zwischen Atmung und Tongebung, zwischen weichem Einsatz und Mittelstimme, das Heranziehen des martellato (der Verfasser benutzt zwar nicht diesen guten alten Namen) zur Bildung der Mittelstimme; das Ausschalten des harten Stimmeinsatzes; die sehr klug dargestellte Vermeidung des absoluten Kehlkopftiefstandes; die ausgezeichneten Ausführungen über Nasalität, über Vokalfarben, Vokalausgleich, Wechselwirkung der Vokale, Konsonantenbindung; die Vorbereitung der Höhe durch die Mittellage, des einzelnen hohen Tones durch den vorangegangenen tieferen; die pädagogische Vorsicht in bezug auf die frühzeitige Klassifizierung der Stimmen: alles gute Dinge, die gar nicht oft und eindringlich genug gesagt werden können, damit sie dauernder Bestand der allgemeinen Unterrichtspraxis bleiben bzw. werden. All diesem gegenüber steht allerdings, wiederum im Gegensatz zu dem Breithauptschen Werke, ein fühlbarer künstlerischer Mangel. Wenn die vorbildliche Wiedergabe eines Schubertliedes analysierend vorgeführt werden soll bis in jede Einzelheit hinein, so ist man nach der Grundtendenz des Buches auf physiologische Vorschriften schon gefaßt und wundert sich nicht, daß an einer bestimmten düsteren Stelle „nun der Kehlkopf etwas mehr gesenkt und der Nasenrachenraum entsprechend mehr geöffnet“ werden müsse (in Klammern steht noch die Mahnung: „Passavantscher Wulst!“). Liest man aber weiterhin, daß die Konsonanten an anderer Stelle wütend gezischt werden sollen und „der Gesichtsausdruck die Maske der wütend grinsenden Fratze annehmen“ müsse, so taucht doch die ernste Frage auf: wann wird die Zeit des Liedstils kommen, da unsere jungen Liedersänger alle gelehrt werden, daß es nicht nur einen Naturalismus der Tonbildung, sondern auch einen Naturalismus der Darstellung gibt, der genau so gut wie jener vom Künstler überwunden werden muß?

F. Martienßen

Waldemar Schweisheimer, Beethovens Leiden. Ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen. München 1922, Georg Müller.

Ein dankenswertes, verdienstvolles Unternehmen des bekannten Münchener Arztes und Schriftstellers, Beethovens Krankheiten einmal vom Standpunkte der modernen Heilkunst aus betrachtet zu haben, und es wirkt in gewisser Beziehung beruhigend, zu hören, daß — entgegen Schindlers Ansicht — von den Beethoven behandelnden Ärzten bei seiner letzten Krankheit alles geschehen ist, das kostbare Leben zu erhalten, daß dem Meister auch heute weder gegen seine Ertaubung noch gegen seine letzte Krankheit, ein Leberleiden, keine wirkliche Hilfe gebracht werden könnte. Wir Laien in Äskulaps Gebieten müssen natürlich die Urteile eines Fachmannes über Beethovens Leiden selbst kritiklos hinnehmen. Daher sei darüber hier nur das zusammenfassende Urteil Schweisheimers wörtlich angeführt (S. 97): „Bei Betrachtung der Beethovenschen Krank-

Ausnützung der Klangfarben des Klaviers und durch differenzierte Rhythmik, wirken aber doch stark improvisatorisch. Es bleibt abzuwarten, wie K. weitere Entwicklung verläuft, ob er sich zu einem eigenen Stil durcharbeitet.

Georg Kiessig

C. A. Vogel: Sonate in B-Moll für Klavier. Verlag Otto Halbreiter, München.

Die ganz aus dem Klavier herausempfundene Sonate ist die Arbeit eines ernsten und ehrlichen Musikers, der an guten Vorbildern erstarkte, Äußerlichkeiten meidet und still versonnen in sich hineinmusiziert. Er bevorzugt herbe düstere Stimmungen, verfällt aber dadurch einer gewissen Eintönigkeit. Seine Art, weniger thematisch als motivisch zu arbeiten, führt ihn in den Ecksätzen zum Aneinanderreihen, zur übermäßigen Verwendung von Sequenzen, statt wie von einem Komponisten seiner Richtung zu erwarten, zum Fortentwickeln und Durchführen eines Einfalles. Seine Rhythmik bedarf noch der Erweiterung — über die durch dauernde Triolenanwendung (Satz 1 u. 4) bedingte rhythmische Monotonie läßt selbst die gewandte polyphone Schreibart nicht hinwegkommen. Am gelungensten erscheint mir das Adagio mit seinen echten Gefühlstönen und seiner zarten Innerlichkeit.

So bestärkt auch der innere Gehalt dieser Musik in der Ansicht, daß hier eine Begabung vorliegt, die im Verlauf einer ruhigen und stetigen Entwicklung noch Erfreuliches geben kann.

G. Kiessig

Joh. Joach. Quantz: Sonata in D-Dur. Leipzig, Rob. Forberg.

Die vorliegende achte Sonate für Flöte und Klavier, vom Verlag gut ausgestattet, überrascht durch ihre Frische und Ursprünglichkeit. Für Flötisten gibt's hier noch mancherlei Probleme, vor allem solcher atemtechnischer Art. Die Solostimme revidierte und bezeichnete aufs sorgfältigste der bekannte Soloflötist Oscar Fischer vom Gewandhausorchester, der Klavierpart wurde nach dem bezifferten Baß ausgezeichnet

eingerichtet von Otto Wittenbecher.

Von dem Quantzschen Geiste könnte man manchem verstiegenen Neutöner einen tüchtigen Schuß ins Blut wünschen. Hier ist wieder eine Quelle echter deutscher Art, die frisch wie am ersten Tage quil.t. G. Kiessig

F r i t z M ü l l e r - R e h r m a n n: Op. 6: Fünf lyrische Klavierstücke und Op. 12: Kleine Suite für Klavier zu vier Händen. München, Im Selbstverlag des Komponisten.

An sich sympathische Musik, doch den Eindruck des Gewollten und nicht Gekannten erweckend. M.-R. muß fleißig arbeiten, sich die Beherrschung der äußeren Mittel anzueignen, der innere Fonds ist da.

F r i t z F a l l e r t: Präludium, Fuge und Choral für Klavier. Zürich und Leipzig, Gebrüder Hug & Co.

Ehrliche, gut gearbeitete Musik. Die freigehaltene Fuge ist etwas unkonzentriert, findet aber durch Verbindung mit dem feierlichen Choral einen gehobenen Abschluß. G. Kiessig

F r i t z B e h r e n d: Drei Balladen. Vier Lieder. Verlag Aurora, Dresden.

Unter den Balladen gebe ich der zweiten („Gorm Grijmme" von Fontane) den Vorzug, weil sie zu Anfang wie in den mittleren Partien die dieser Kunstform unbedingt nötige Großzügigkeit in charakteristisch - thematischer und harmonischer Beziehung aufweist, während die Vertonung von B. v. Münchhausens „König Christian und Dagmar" durch häufig ertüfteltes Akkordwesen unruhig wirkt. Der erzählende Ton unterscheidet sich vom dramatischen eben dadurch, daß er auch bei den leidenschaftlichsten Stellen sich noch eine gewisse Objektivität bewahren muß, die am ehesten durch klare, rationelle Modulation erreicht wird. In dieser Beziehung herrscht in der dritten „Der Wassermann" von Kopisch wieder befriedigend logische Disposition, zu der die von Wellenfiguren überspülte volksliedhaft gehaltene Gesangstimme das ihre beiträgt. Jedenfalls verraten diese Kompositionen Begabung. ...

heiten ist n a h e z u s i c h e r d i e Diagnose: eine Erkrankung des inneren Ohres; eine chronische Magen-Darmerkrankung, auf deren Boden später eine Leberzirrhose entstand. U n s i c h e r ist dagegen die U r s a c h e dieser Erkrankungen: ob eine Infektionskrankheit, was am wahrscheinlichsten ist, die Grundlage gelegt hat, und welche es war, muß dahingestellt bleiben."

Die Wirkung des größten Teiles des Buches auf mich war: ebenso tiefstes Mitleid mit dem Menschen Beethoven, dessen Leben von seinen jüngeren Mannesjahren ab fast ununterbrochen von Krankheiten, z. T. recht schmerzhaften, heimgesucht war, wie höchste Ehrfurcht vor einem Künstler, der trotzdem sein Ewigkeitswerk vollendete. Hieran wird erst eigentlich offenbar, wie übermächtig der dämonische Schaffenszwang in dem Meister war.

Was Schweisheimer über den Einfluß der Krankheiten, besonders der Ertaubung, auf den Tondichter sagt, wird ihm der Musiker im allgemeinen unterschreiben können. Daß es Beethoven, was Klang und Instrumentaltechnik anlangt, nichts W e s e n t l i c h e s ausgemacht haben wird, ob er seine Spätwerke jemals hörte, ist dem Musiker, der da weiß, daß seine Kunst mehr eine Sache der Vorstellung als des sinnlichen Hörens ist und daß Beethoven das Instrumentalklangliche in jüngeren Jahren völlig aufgenommen haben muß, vollständig klar. Eine andere Frage ist die, ob er nicht hier und da doch nach dem Hören eines Werkes nachgefeilt haben könnte. Man weiß, wie häufig sich auch die bedeutendsten Tondichter durch die Nachprüfung mit dem Ohre — besonders in Orchesterwerken und Opern — zu Abänderungen bestimmen ließen. Ob das unser Meister überhaupt getan hätte, und wenn doch, wie und wo —, das sind alles ganz müßige Fragen, die niemand je wird beantworten können.

Das Buch sei nachdrücklich empfohlen. Dr. M. U.

E. T. A. H o f f m a n n, U n d i n e. Zauberoper in drei Aufzügen, Dichtung von F r i e d r i c h d e l a M o t t e - F o u q é; neu bearbeitet von H a n s v o n W o l z o g e n. Vollständiges Buch, herausgegeben von G. R. Kruse mit einer Einleitung von H. v. Wolzogen. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 6279 (Opernbücher 83. Bd).

Gerade weil sich Hoffmanns „Undine", die erst hundert Jahre nach dem Tode ihres Schöpfers zum ersten Male wieder aufgeführt wurde (Aachen, Juli 1922), nicht auf die Dauer auf den Brettern behaupten wird, ist die Aufnahme des Opernbuches in die volkstümlichste Bücherei besonders gutzuheißen. Und zwar hauptsächlich aus drei Gründen: Erstens handelt es sich hier um das musikalische Hauptwerk des Gespenster-Hoffmann, dann müßte auch heute noch genügend Interesse vorhanden sein, die Dramatisierung des bekannten Märchens von der Hand seines eigenen Verfassers kennenzulernen, wie es endlich nicht nur den Musikwissenschafter reizen müßte, die Bekanntschaft mit Text und Musik eines Werkes zu machen, das den Beifall des großen Carl Maria fand und sogar stark auf die Musik seines eigenen Freischützen eingewirkt hat. Hans v. Wolzogen hat nun das Buch stark überarbeitet und sucht dies Vorgehen u. a. mit folgenden Worten zu rechtfertigen: „Mein Hauptgeschäft ..... bestand darin, in allzu breit ausgeführten, dabei auffallend dürf-

tigen, prosaischen, fast sozusagen ‚biedermeierschen‘ Gesprächsstellen, die so stilwidrig ein schon werdendes musikalisches Drama (!) zum ‚Singspiel‘ herabstimmten, durch gereimte Verse von romantischer Färburg zu ersetzen, wobei dann eine wohltuende starke Verkürzung dieser störenden Zwischenreden erzielt ward und alles einigermaßen auf der Höhe der künstlerisch und ideell ernsten Dichtung, wie ihr Hoffmanns Musik innerlich entspricht, auch äußerlich erhalten blieb.“

Im engen Rahmen dieser Besprechung kann leider zu diesen Eingriffen in den Fouquéschen Text nicht im einzelnen Stellung genommen werden; jedoch sei soviel gesagt, daß sie uns eine vollkommene Verkennung des Stiles dieser Undine bedeuten wollen und daß wir die Pfitznersche Ausgabe des Klavierauszuges, die der Oper mit Text sowohl die Musik als auch den Text in Urgestalt läßt, bedingungslos vorziehen. Für die Einleitung, die sich hauptsächlich mit der Geschichte des Werkes befaßt, darf man Wolzogen im übrigen dankbar sein. -n-

Selim Palmgren: Graziöse Rhythmen. — Prélude funèbre. — Postludium. — Rauschen der Frühlingsbäche. — Das Spinnrad, alles (ohne Opuszahl) für Klavier. — Wilh. Hansen Edition, Kopenhagen-Leipzig.

Palmgren ist der einzige moderne Klavierkomponist Finnlands von internationaler Bedeutung und vornehmlich durch Ignaz Friedmans herrlichen Vortrag seines zweiten Klavierkonzerts („Der Fluß“) auch in Deutschland nach Verdienst bekannt geworden; der Meister national-finnischer Musik in Sinfonie, Chor und Lied, Jean Sibelius, ist ja leider alles andere als ein Klavierkomponist. Palmgren redet nicht so rein nationalen Dialekt und zeigt sich harmonisch z. T. schon vom westeuropäischen Im- und Expressionismus stark beeinflußt. Aber er ist ein geborener Klavierkomponist: innerlich, poesievoll, vornehm, farbig und von echt pianistischem, klangschönem Klaviersatz. Unter den vorliegenden Einzelstücken werden sicherlich zum mindesten das wunderschöne finnische Seitenstück zu Sindings norwegisch-robusterem „Frühlingsrauschen“, das entzückende kleine Menuett im alten Stil („Graziöse Rhythmen“) und das grüblerisch-schwermütig versonnene „Postludium“ auch in Deutschland viele Freunde finden und diese dann veranlassen, sich auch in seine früheren Zyklen mit lyrischen Stücken — ich nenne etwa „Jugend“, „Finnische Rhythmen“, „Klavierskizzen“, „Nordischer Sommer“, „Licht und Schatten“ — zu versenken.

Dr. W. Niemann

Juliusz Wolfsohn: Paraphrasen über altjüdische Volksweisen für Klavier (2 Bände). — Wien-Neuyork, Universal-Edition A. G.

Aus der unendlichen Trauer oder bizarr-grotesken Lustigkeit dieser Weisen steigt die fremdartige und doch streng in sich geschlossene Welt des Ostjuden geheimnisvoll auf. Diese Volkslieder sind uralt, und es erforderte keinen geringen Grad von seelischem und künstlerischem Einfühlungsvermögen, ihre Eigenart namentlich durch die Harmonisation nicht zu zerstören. Der in Wien wirkende ausgezeichnete Konzertpianist und Professor am Konservatorium Wolfsohn, ein geborener

gabung für dieses Genre, wenn mir — nach den vier Liedern zu urteilen — auch scheinen will, als ob der Verfasser sich in den kleineren Formen der Lyrik noch heimischer fühlen würde. Den abgerundetsten, originellsten Eindruck davon machen C. F. Meyers „Abendrot im Walde“ und C. Brentanos „Hör, es klagt die Flöte wieder“, während W. Müllers tändelndes „Der Wanderer geht alleine“ ein wenig von Wolf-Goethes „Frühling übers Jahr“ angehaucht erscheint. Das schlicht empfundene „Blatt im Buche“ von A. Grün fügt sich stilvoll in diese Umgebung. Namentlich der Inhalt des zweitgenannten Heftes sei daher als gediegen und dankbar im Vortrag der singenden Damen- und Herrenwelt empfohlen.

Emil Petschnig

Otto Baensch: Eine Erinnerung an Straßburg. 5 Lieder. Leipzig u. Chemnitz, Musikverlag C. A. Klemm.

Von den 5 Liedern verdient „Die selige Marienlob- und -liebweise“ genannt zu werden. Hier ist einer liebenswürdigen Begabung fürs Volkstümliche ein in Wort und Ton gleich inniges Lied geglückt.

Paul Müller: 8 Lieder für eine Singstimme und Klavier, Op. 1. Zürich und Leipzig, Gebrüder Hug & Co.

Ich habe von diesen Liedern einen günstigen Gesamteindruck gewonnen, es spricht aus ihnen künstlerischer Ernst sie sind sicher gestaltet. Vor allem nimmt die Vertonung der 3 Ghaselen von Gottfried Keller durch ihre Innerlichkeit und Gefühlswärme für sich ein.

Bei dem ersten „Spiele mir, o Spielmann von Hafis“ reicht die Gestaltungskraft nicht aus.

Georg Kiessig

Walter Schulthess: Serenade für Violine, Viola, Violoncello (E-Dur), Op. 6. Mainz Verlag B. Schott's Söhne.

Vorliegendes Werk macht hinsichtlich der Erfindung keinen so starken Eindruck, wie das seinerzeit besprochene wertvollere Quartett. Lobenswert ist das Denken in Stimmen, wodurch interessante Harmonien, aber auch

öfters Härten entstehen. Doch hat sich Schulthess davor zu hüten, den natürlichen Fluß seiner Erfindung durch Überkombination zu hemmen.

Kurt Kern

Wilhelm Jung: 3 Lieder für eine mittlere Stimme, Op. 9. Leipzig, Verlag Robert Forberg.

Diese Lieder des geschätzten Leipziger Gesangspädagogen wurden im Leipziger Tonkünstlerverein bei ihrer Aufführung sehr günstig aufgenommen. Es sind feinsinnige, nicht auf Effekt geschriebene Arbeiten, von denen besonders „Über den Bergen" durch die gut erfaßte Grundstimmung hervorragt.

Kurt Kern

Pole, hat diese ungemein schwere Aufgabe glänzend gelöst. Ich stehe nicht an, diese acht kurzen, pianistisch-virtuos auf der Grundlage eines bis zur Silberstiftzeichnung transparent-durchsichtigen, vornehmlich und — und endlich einmal wieder! — an Chopin, Grieg und Liszt gebildeten Klaviersatzes feingeschliffenen konzertierenden Paraphrasen zum Hervorragendsten zu rechnen, was auf dem dünn bebauten Gebiet der modernen Paraphrase geschrieben ist. Auch hier hält Wien, die Stadt der klassischen Joh. Strauß-Konzertparaphrasen, den Rekord. Wie klingt das alles, wie elegant, geistreich und zartsinnig-intim, wie echt pianistisch und klaviermäßig ist das alles gedacht und gesetzt! Für diese beiden Hefte angewandter Volkskunst und echter Klaviermusik gebe ich gern ein großes Schock expressiostischen Un-Klavierschwindels hin! Möchten sie in die Hände derer kommen, die dazu berufen sind, sie weiten, auch nichtjüdischen Kreisen nahezubringen. Nur einen Wunsch hätte ich für spätere Auflagen: Abdruck der Originale und hochdeutschen Übersetzungen der „jiddischen" Liedertexte zu Beginn jedes Stückes.

Dr. W. Niemann

Kreuz und quer

Eine **Gemeinde der Händelfestspiele** hat sich in Göttingen zusammengetan, um die seit vier Jahren bestehenden Göttinger Händelopern-Festspiele auch in Zukunft zu sichern. Das Kuratorium erläßt einen Aufruf, der möglichst einen Zusammenschluß aller Händelfreunde bezweckt. Von den 50 Opern Händels hat Göttingen durch das mutige, von starkem Erfolg getragene Vorgehen Dr. O. Hagens bereits vier, sowohl Bühnen des In- und Auslandes erschlossen; man gedenkt die Arbeit fortzusetzen, um die lebendige Vorführung der vielen noch unbekannten Werke des großen Meisters zu ermöglichen. Den Mitgliedern werden gegen einen Jahresbeitrag von 15 Mark nennenswerte Ermäßigungen bei den jährlich in Göttingen stattfindenden Opernfestspielen gewährt. Gönner und Patrone genießen weitere Vergünstigungen. Auskunft erteilt die Geschäftsstelle, R. Kühnhardt, Göttingen, Theaterstr. 23.

Die Bezeichnung „Gemeinde" für einen Zusammenschluß der Händelfreunde wäre wohl besser vermieden worden, sie will zu dem freien Geiste Händels nicht recht passen. Heute wäre wohl die Zeit gewesen, eine regelrechte Händelgesellschaft zu gründen, die ihren natürlichen Stützpunkt gerade in Göttingen gefunden hätte. Hinsichtlich Händels ist ja überaus viel zu tun, sind doch breitere Kreise gar nicht in der Lage, sich in den Besitz selbst vieler Hauptwerke Händels zu setzen. Daß wir die Göttinger Gründung warm begrüßen, bedarf natürlich keines besonderen Nachdruckes.

Gesunde Konzertpolitik. Eine solche findet man bei der Philharmonie Halle (Vereinigung Hallischer Musikfreunde unter dem Vorsitz der Herren Dr. Gaze und Dr. Pönitz) vertreten, wie man sowohl ihren Konzertprogrammen als einem Schreiben an ihre Mitglieder entnehmen kann. Die seit vier Jahren bestehende Gesellschaft betreibt ihre künstlerische Arbeit systematisch, und zwar nach dem Grundsatz, ihre Mitglieder im Laufe der Jahre mit den wesentlichsten Strömungen der Literatur bekannt zu machen. Ausgangspunkt ist dabei der Stand der Musikpflege in Halle. So heißt es denn — und das trifft für viele Städte zu: „Man vergesse dabei nie, daß viele klassische und romantische Meisterwerke, die in anderen Städten das tägliche Brot ausmachen, in Halle Jahre und Jahrzehnte nicht gespielt worden sind, daß es also zunächst eine Hauptaufgabe der Philharmonie war und noch ist, hier nachzuholen und neu aufzubauen. Es muß aber weiterhin bedacht werden, daß eine Gesellschaft wie die Philharmonie, mit ihrem großen Mitgliederkreis sich nie einseitig spezialisieren darf. Daß in einer Stadt wie Halle es nicht angängig ist, etwa einseitig oder wesentlich moderne Musik zu berücksichtigen. Im Mittelpunkt unserer Spielzeiten werden

stets die Meisterwerke unserer anerkannt Großen stehen müssen, und sie müssen in Fleisch und Blut übergehen. Wiederholungen sind deshalb unseres Erachtens nicht nur erlaubt, sondern notwendig. Aber nicht allein die bekanntesten Meisterwerke unserer Großen wollen wir bringen, sondern auch weniger bekannte Schöpfungen, die von Wert sind, aber auffallenderweise in der deutschen Musikpflege vernachlässigt werden." Der Vorstand erinnert an die Händel-Aufführungen, an die Pariser Sinfonie und das Bläser-Konzert von Mozart, an die Werke altitalienischer Meister, an die Ino-Kantate von Telemann, Orchestersätze und Arien von Hasse, an die B-Dur-Sinfonien von Schubert und von Volkmann, weniger bekannter Werke von Smetana, Dvořak, Mendelssohn und Schumann. Auch modernste Musik (Schönberg, Hindemith, Schreker) wurde gespielt, aber man jagt keineswegs nach Novitäten. Denn „es schadet nichts, wenn ein modernes Werk erst einige Jahre nach seinem Erscheinen nach Halle kommt, nachdem Werke von Bruckner 30 bis 50 Jahre gewartet haben, ehe wir sie in Halle einführten. Vor einem Jahre wurden uns beispielsweise einige neuere Werke zur Aufführung empfohlen, für die in den Zeitungen Reklame gemacht wurde, die unterdessen aber anderweitig durchgefallen sind und von denen jetzt niemand mehr spricht."

Die Konzerte mit diesen gesunden Prinzipien stehen unter Dr. G. Göhler, unter dem dann auch die Philharmonie von Halle bald zu einer ganz besonderen Bedeutung gelangt ist. Nächsten Winter wird die Zahl der Konzerte auf zwölf ausgedehnt, ferner finden einige Sonderkonzerte unter Furtwängler und Professor Dobrowski statt.

„Zu Richard Wagners Abstammung" veröffentlicht Dr. Stürenberg in der „Allgemeinen Musikzeitung" (Nr.33/34) einen Artikel, in dem die sechs Briefe Ludwig Geyers an die verwitwete Frau Wagner in der Zeit vom 22. Dezember 1813 bis zum 11. Februar 1814 — die Eheschließung fand am 28. August 1814 statt — mitgeteilt werden. Nachdem man sie gelesen, begreift man als einziges nicht, wie Wagner selbst — in den Wesendonk-Briefen — der Vermutung Ausdruck geben konnte, daß Geyer sein Vater sein könne. Denn der zart besorgte, fast jünglingshaft leise werbende Ton in den Briefen läßt alle jene Vertraulichkeit vermissen, die sich bei den bewußten Beziehungen von selbst hätte einstellen müssen. Wir dürfen nun mit voller Sicherheit aussprechen, daß Richard Wagner der Sohn seines rechtmäßigen Vaters ist, wodurch denn auch dem albernen, immer wieder einmal geäußerten Verdacht das Wasser abgegraben wird, Wagner werde, als Sohn Geyers, Jude sein, was, wie hinreichend bewiesen wurde, auch in diesem Fall nicht zuträfe.

Am 13. September wurde **Arnold Schönberg** fünfzig Jahre alt, feierte also ein hervortretendes Lebenszeichen im gleichen Monat wie Anton Bruckner. Welche Gegensätze! Der eine ein Gotteskind und Gotteskünder, der andere ein Gottverneiner, ein Mann, dem die „Gnade" fehlte und der nun ganz von sich aus ein neues Reich gründete, ein Parzival der eine, ein Klingsor der andere. In ihren äußersten Gegensätzen könnte man unsere Zeit, unsere Musik geradezu auf die beiden Namen bringen: Hie Schönberg, hie Bruckner! Wer wird siegen, welches Prinzip maßgebend werden? Soviel ist sicher, daß heute auch Kräfte am Werke sind, die im Brucknerschen Geiste einer reineren Zukunft entgegenstreben.

Ein frühes Mitglied der Familie Mozart in Augsburg. Als Ahnherr der Familie Mozart gilt der um 1620 geborene Maurermeister David Mozart, welcher aus dem nahen Dorfe Pfersee nach Augsburg eingewandert war und hier das Bürgerrecht erworben hatte. Der jüngste seiner 3 Söhne, Franz (gest. 1694) ist der Urgroßvater des großen Wolfgang Amadeus. Der Name Mozart, der in Süddeutschland nicht selten ist, kommt in der Stadt Augsburg selbst schon früher vor, ohne daß es bisher gelungen ist, einen genealogischen Zusammenhang mit oben erwähntem David Mozart zu finden. So erscheint urkundlich 1551 ein Christoph Mozart, um 1573 wird ein Maler Anton Mozart geboren.

Nunmehr gelangte vor kurzem in einem Wiener Antiquariat ein sehr interessanter Brief eines gewissen Balthasar (Baltes) Mozart, Bürgers zu Augsburg an den Rat der Stadt zur Versteigerung, der einen neuen, bisher unbekannten, Träger des großen Namens aufdeckt. Auch inhaltlich enthält dieser Brief mancherlei Ansprechendes, wenn auch nichts über Musik, denn besagter Baltes Mozart

scheint vielleicht ein gewiegter „industrieller Unternehmer" gewesen zu sein, soweit diese Bezeichnung für das Jahr 1589 zulässig erscheint.

Laut einem in Abschrift beiliegenden Reverse vom 15. August 1589 verpflichten sich nämlich vier Augsburger Bürger, darunter auch jener Baltes Mozart zur Geheimhaltung einer von einem gewissen Hieronymus Carlin aus Ravensburg gemachten und von ihnen wohl finanzierten technischen Erfindung bis zur Herablangung eines kaiserlichen Privilegs, das sozusagen einen Patentschutz zu gewähren hatte. Die „neue zuvor nie erhörte noch gebrauchte Invention" bestand darin „durch nattürliche selbst bestendige mittel und element, dass ain jede armhaltige Saltzsohlen ohne feyr und holtz vonn seinen wilden und siessen wassern mögen geschaiden werden". Die starken Angriffe gegen Carlin in der Eingabe an den hohen Rat lassen darauf schließen, daß die vier Bürger, die sich mit dem Erfinder zu einer „Gewerrschaft" zusammengeschlossen hatten, mit diesem in Meinungsverschiedenheiten geraten waren.

Wie die Angelegenheit entschieden wurde, ist freilich ebenso unklar, wie die Frage, ob jener unternehmungslustige Baltes zu den wirklichen Ahnen Mozarts gerechnet werden darf. Aber vielleicht tragen diese Zeilen in Verbindung mit einem günstigen Zufall dazu bei, in die Frage der Vorfahren des großen Meisters Licht zu bringen. Dr. Bernhard Paumgartner (Mozarteum, Salzburg)

Ein seltenes Jubiläum feiert die berühmte Dammsche Klavierschule: In der fünfhundertsten Auflage ist sie soeben als „Der neue Damm", Klavierschule und Melodienschatz von Theodor Steingräber (Gustav Damm) erschienen, und zwar „neu bearbeitet unter Berücksichtigung moderner pädagogischer Grundsätze" von Theodor Raillard. Anfangs der 70er Jahre erschienen, hat die auf einer gesunden volkstümlichen Basis stehenden Schule in immer größerem Maße sich die Welt erobert, etwa 2 Millionen Exemplare sind in 12 Sprachen, sowie auch in Blindenschrift, über die ganze Erde verbreitet. Bei der auf diesem Gebiet wohl einzig dastehenden Verbreitung darf an dieser Stelle gerade auch an die kulturelle Bedeutung der Klavierschule erinnert werden. Indem sie eine große Zahl deutscher Volkslieder für ihre Zwecke verwendet, hat sie diese Melodien auch dorthin getragen, wo sie sonst unbekannt geblieben wären. Man wundert sich etwa, daß Ausländer so manche deutsche Volksliedermelodie kennen, was sich nicht zum wenigsten auf die deutsche Klavierschule zurückführt. So darf man denn gerade von diesem Gesichtspunkt aus dieser berühmten Schule, die bei aller neuzeitlichen Bearbeitung ihrem Charakter treu geblieben ist, eine blühende Zukunft wünschen.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

Bevorstehende Uraufführungen

Bühnenwerke

„Turandot" von G. Puccini (Wiener Staatsoper).

„Sancta Susanna" von Paul Hindemith (Stadttheater Hamburg).

„Belfagor" von O. Respighi (Deutsche Uraufführung, ebenda).

„Nerone" von Arrigo Boito (Deutsche Uraufführung, ebenda).

„Eine Stunde in Spanien" von Ravel (Deutsche Uraufführung, ebenda).

„Stephan" von Ebbe Hamerik (Stadttheater Mainz).

„Fantasio, der Narr des Herzogs", Operette von Jacques Offenbach (Wien, Theater in der Josefstadt).

„La Cena del Beffe" von Umberto Giordano (Scala, Mailand).

„Rita", nachgelassener Einakter von Donizetti (Cremona, Politeama Verdi).

„Das Licht ruft", ein Zyklus mimischer Darstellungen mit Musik von Salmhófer (Claire Bauroff beim Wiener Musik- und Theaterfest).

„Si", Operette von Pietro Mascagni (Deutsche Uraufführung in Wien, Bürgertheater).

„Radamistho" von G. F. Händel (Göttingen, Händel-Opern-Festspiele).

„Tamerlan" von G. F. Händel (Landestheater Karlsruhe, Bearb. von H. Roth).

Konzertwerke

Ludwig Weber: H-Moll-Sinfonie (Bochum durch R. Schulz-Dornburg).

Max Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Bach (Op. 81) für Klavier und großes Orchester bearb. von K. Hermann Pillney (Köln, unter Hermann Abendroth).

Max K r o h n: „Erlösung", Mysterium für Soli, Chor und Orchester (Münster-Bodium, durch R. Schulz-Dornburg).

Konrad A n s o r g e: Klavierkonzert Op. 28 (am 10. November in München unter S. von Hausegger. Am Klavier der Komponist).

Adolf B u s c h: Sinfonische Chorfantasie (Musikverein Bochum).

Walter B ö h m e: Op. 33 „Die Jünger", Prolog und Szenen nach Worten der heil. Schrift und religiösen Dichtungen für Einzelstimmen. gem. Chor, Männerchor, Orchester und Orgel (27. Oktober in Plauen, Lehrergesangverein unter Julius Gatter).

Rudolf P e t e r k a: Streichquartett Op. 9 (Schachtebeckquartett).

Hans H e r w i g: 16 Lieder nach Texten von Goethe, Flaischlen u. Ernst Bertram (Dr. Norbert Moro in der Ortsgruppe Elberfeld des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer).

Stattgehabte Uraufführungen

Bühnenwerke

„Der Tempel", Oper von L e s s i n g. Text von Lulu v. Strauß und Torney (Dortmund).

„Das Ziel", Oper von S e u b e l. Text von G. v. Bassewitz (ebenda).

„Viola", Operntorso von Friedrich S m e t a n a (Nationaltheater Prag).

Konzertwerke

Blasquartett von Arthur E g i d i (Berlin, Meistersaal).

Phantasie E-Moll für Orgel von Günther R a m i n (Leipzig, Thomasmotette).

Aus Konzert und Oper

Leipzig

Da seinerzeit berichtet wurde, daß die Stadt die städtische Operette am 1. August 1924 auflösen werde — was auch geschehen ist —, so mag denn auch weiterhin berichtet werden, daß der Berliner Theaterdirektor James K l e i n das „N e u e O p e r e t t e n t h e a t e r" übernommen und am 23. August mit seinem teilweise ganz neuen Ensemble — einige der hervorragendsten Mitglieder sowie das frühere Orchester wurden übernommen — debütiert hat, und zwar mit der Ausstattungsoperette „Die Braut des Lucullus" von J. Gilbert. Klein gedenkt das Weltstadtsystem in Leipzig einzuführen, nämlich jede Operette 50 mal ununterbrochen zu geben. Das System dürfte sich für Leipzig nicht eignen, weil man wirklich nicht weiß, woher die Leute kommen sollen. Ferner täuscht man sich über den Charakter der hiesigen Operettenbesucher, so man annimmt, das Moment der Ausstattung einseitig in den Vordergrund stellen zu können. Es verfängt hier dann wirklich, wenn eine Operette durch musikalische Qualitäten, sei's im Guten oder Kitschigen, überzeugt. „Die Braut des Lucullus" ist textlich eine ziemlich harmlose Sache, man erwartete von Berlin etwas Gewagteres. musikalisch kommt sie nur in einer Nummer über das Hergebrachte hinaus. In der Ausstattung leistet man sich einen übertriebenen Luxus. das Spiel ist berlinisch eingestellt — nur einige frühere Kräfte vertreten das Wiener Operettenprinzip —, stärker als Individualitäten herrscht die Spielleitung. Also, Leipzig besitzt wieder eine treffliche großstädtische Operette, frägt sich nur, ob sich das eingeführte System bewährt. A. H.

D i e h e i l i g e S t a d t, Bilder und Szenen nach Worten der heiligen Schrift und religiösen Dichtungen (für Einzelstimmen, gemischten Chor und Orchester) von Walter B ö h m e, wurde in der Thomaskirche von der L e i p z i g e r S i n g a k a d e m i e unter Prof. W o h l g e m u t h mit schöner Wirkung, die nur durch ungleichmäßige Orchesterleistungen getrübt war, in Erstaufführung herausgebracht. Der Reichenbacher Kantor, ein Schüler St. Krehls, dem das Werk auch gewidmet ist, fußt auf den Romantikern, steigert aber besonders ihre Harmonik durch vorsichtige Verwendung modernerer Mittel. Am schönsten ist der Gesangssatz in den reich figurierten und harmonisch fein ausgestalteten Chorälen und sonstigen Chorsätzen behandelt. Vielleicht wäre die Instrumentation noch einmal selbstkritisch zu überprüfen; doch ließ der mäßige Grad der Ausführung des Orchesterteils ein sicheres Urteil im einzelnen Falle nicht zu. Die dürftigen Leistungen der Kapelle müssen erwähnt, es muß aber auch hinzugefügt werden, daß die Schuld nicht auf jeden einzelnen Musiker abgewälzt werden kann. Vielmehr müßte die Aufführung des Werkes für die maßgebenden Stellen einen Ansporn mehr dazu bedeuten, daß Leipzig nun endlich bald ein s t ä n d i g e s, d a u e r n d v e r f ü g b a r e s z w e i t e s O r c h e s t e r erhält. Dann erst werden neben dem Gewandhause auf hoher künstlerischer Stufe stehende Orchesterdarbietungen möglich sein.

Im übrigen — also gesanglich — war das oratorienartige Werk, das im Verlag von Bellmann & Thümer in Waldheim i. Sa. erschienen, nicht zu schwer aufzuführen ist und daher auch besseren Provinzialvereinen empfohlen sei, gut vorbereitet; die Einzelsänger — Lotte M ä d e r (Sopran), Meta J u n g - S t e i n b r ü c k (Alt), der ausgezeichnete Hamburger Bariton Martin E h r i c h und der Thomaner L i n d n e r als zwölfjähriger Jesus im Tempel — ordneten sich dem Ganzen vortrefflich ein. M. U.

Die Gewandhaus-Konzertdirektion teilt der Presse mit:

„Irrige Gerüchte veranlassen uns, die geehrte Schriftleitung schon jetzt wenigstens über die Hauptpunkte unseres Konzertplanes zu unterrichten, da augenblicklich noch nicht alle Einzelheiten über den bevorstehenden, am 9. Oktober beginnenden Gewandhaus-Winter bekannt gegeben werden können.

Im kommenden Winter werden wieder — wie 1922/23 — 20 Anrechtskonzerte und zwei Sonder-Chorkonzerte (die 1923/24 ausfielen) veranstaltet werden. Wilhelm Furtwängler

tritt im Dezember eine Reise nach Amerika an und wird infolgedessen statt 16 Konzerten (wie in den Vorjahren) 14 Konzerte dirigieren. Eine Unterbrechung der Gewandhauskonzerte tritt durch seine Beurlaubung nicht ein. In die Zeit seiner Abwesenheit fallen beide Sonder-Chorkonzerte (Donnerstags) und ein Chorkonzert im Anrecht unter Dr. Karl Straube. Die Gastdirigenten sind: Brecher, Klemperer, Knappertsbusch, Walter, Wendel."

Hinzuzufügen haben wir nach den früher gemachten Bemerkungen dieser Mitteilung nichts.

Motette in der Thomaskirche. Es wird vor allem den vielen Kirchenmusikern angenehm sein, wenn regelmäßig die Programme der in der Thomaskirche stattfindenden „Motette" mitgeteilt werden. Gelegentlich soll auch auf das eine oder andere Werk im besonderen eingegangen werden.

22. August. Orgel: Vincent Lübeck, Präludium und Fuge D-Moll. — Ph. Dulichius, Motette „Exultate justi" für zwei Chöre, H. Schütz, Psalm 6 für zwei Chöre.

29. August. Orgel: Günther Ramin, Fantasie E-Moll (Uraufführung). — Arnold Mendelsohn: Motette „Ein feste Burg ist unser Gott" für 8stimm. gem. Chor und Soli.

5. September. Orgel: F. Liszt, Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen". — Joseph Haas, Deutsche Singmesse.

Der Thomanerchor wird Ende dieses Monats unter Prof. Straube wieder eine Konzertreise nach Dänemark antreten.

Königsberg

Der finnländische Chor „Suomen Laulu" unter Prof. Klemetti konzertierte hier mit großem Erfolg. Das Domkonzert brachte eine Bachmotette und eine Anzahl mittelalterlicher finnischer Schullieder, der weltliche Liederabend finnische Volkslieder sowie Chöre von Sibelius, Palmgreen und Kuula.

Kaiserslautern

Am hiesigen Stadttheater geht als erste moderne Oper der kommenden Spielzeit Robert Hernrieds Einakter „Die Bäuerin", Text von Clara Viebig und Richard Batka, in Szene, der auf der gleichen Bühne im Vorjahre erfolgreich zur Uraufführung gelangt war.

München

Von Heinrich Stahl.

Die Saison des Inflationshöhepunktes und des Stabilisierungsruckes ist vorüber und wir steuern in München den sommerlichen Festspielen zu. Auch im Konzertleben gab es „Inflation", aber keine Entwertung, denn, ach, die Entwertung des gesamten Musiklebens datiert schon länger her. In Personalfragen wurde wohl stabilisiert: Siegmund v. Hausegger wurde für die Akademie der Tonkunst und den Konzertverein gerettet, Hans Knappertsbusch waltet an der Oper. Es hieße Eulen nach Isar-Athen tragen, wollte man über die Verdienste Hauseggers ein Loblied anstimmen und seine glänzenden und warmblütigen Interpretationen, sei es nun Beethovens, Webers, Bruckners oder Liszts, den er besonders hegt und pflegt, erneut preisen. Seine Triumphe haben stets tiefere Begründung und basieren nicht auf äußerer Aufmachung noch lockendem Gebaren. Knappertsbusch leitet auch die Konzerte der „Musikalischen Akademie" als Bruno Walters Nachfolger, dirigiertechnisch oft wie ein Phänomen blendend, trotzdem meist kühl, wenig seelenvoll eindringend. Die Ansichten über ihn trennen sich scharf in zwei Lagern. Über den verflossenen Spielplan der Oper aber würde jeder Rettungsversuch mißglücken. Was beglückte, waren meist vortreffliche Regie- und Inszenierungstaten wie ein „Fidelio", die „Rose vom Liebesgarten' Pfitzners, bei denen Begabungen wie diejenige des neuen Oberspielleiters Max Hofmüller, Leo Pasettis u. a. ein Hauptverdienst hatten. Wohl ist es von Schreker hier still geworden, dafür aber tischte man Smetanas „Verkaufte Braut", Tschaikowskys lyrische Szenen „Eugen Onegin' ohne entsprechendes Gewürz auf. Auch ein interessanter Ballettabend, der namentlich die künstlerische Arbeit des Dirigenten Robert Heger und unseres Ballettmeisters Heinrich Kröller lohnte und Bela Bartoks raffinierten „Holzgeschnitzten Prinzen", Rimsky-Korsakoffs blühende, melodisch berückende „Scheherazade" in Bühnenbearbeitung und als Uraufführung Hermann Noetzels nicht eben originelle, aber liebenswürdige und feingearbeitete Pantomime „Pierrots Sommernacht" brachte — auch dieser Abend konnte unmöglich als Ersatz gelten für erwartetes Neuland. Freilich, Gäste kamen und gingen so häufig, daß es für ein solches Ensemble nicht leicht sein kann, sich zu „setzen". Also warten wir ab: einmal muß doch wohl der Zeitpunkt kommen, wo die versprochenen Reformen in hellem Glanze aufstrahlen!

Das unerwartete Ableben des Generalintendanten Dr. Zeiß mag auch seine hemmende Wirkung geübt haben — nun ein Musiker von Geblüt, der schon einmal die Riesenmaschine in Gang zu halten hatte, Freiherr Clemens von Franckenstein am „Webstuhl" der Intendanz sitzt, fassen wir uns in geduldigem Hoffen.

Die Extremen haben es in München nicht ganz leicht. Man schwärmt nicht gerade für Hindemith, wenn man sich auch nicht seinem tatsächlichen Talent verschließt. Die prickelnde Sensation der konzertmäßigen Aufführung von Strawinskis „Petruschka" durch das brillant spielende Konzertvereinsorchester unter dem Kapellmeister Walther Beck, war so ziemlich Nervensache. Wenn H. W. von Waltershausen seine neue Schöpfung, die „Apokalyptische Sinfonie" mit aufreizenden Mitteln in dämonische Furchtbarkeit treibt und gleichsam Himmel und Hölle damit beschwört, so geht er, von ganz andern Voraussetzungen aus und durch das gewählte Thema vollauf berechtigt, diese dornenvollen Wege, um im Kampf der Leidenschaften göttliche Erlösung zu erringen und drückt ethische Ziele auch

unverkennbar von Stufe zu Stufe kompositionstechnisch aus. Einen ähnlichen Erfolg hatte Walter Braunfels' mächtiges, vielleicht sogar allzu zyklopisches „Te Deum“, das er, wie Waltershausen sein erwähntes Werk, selbst eindringlichst deutete, während Knappertsbusch ein edel empfundenes, mit gewaltigem Apparat arbeitendes Requiem von Waldemar von Baußnern, seine dem Andenken der gefallenen Soldaten gewidmete „Fünfte Sinfonie“ dem Komponisten und der Mehrheit der Zuhörer zu Dank aufführte. Von wertvolleren Novitäten sind noch die sinfonische Suite „Tag und Nacht“ von Joseph Haas und Clemens v. Franckensteins „Variationen über ein Thema von G. Meyerbeer“ zu nennen.

Ein großes Erlebnis bedeutete für den Schreiber dieser Zeilen und, wie der Aufruhr im Saale bestätigte, für den Großteil des Publikums, die erste Aufführung von Hans Pfitzners mit romantischer Empfindung und romantischem Geiste durchtränkten Klavierkonzert, zu dessen Heil sich Pfitzner, Walter Gieseking und das Orchester des Konzertvereins eine absolute Einheit des Zusammenwirkens schufen.

Was bleibt in der Erinnerung noch unverwüstlich haften? Manches Schöne: ein „Alt-Wiener Abend“, ein prachtvoller „Hugo-Wolf-Abend“, die beide der tapfere, temperamentvolle Leiter der „Konzertgesellschaft für Chorgesang“, Dr. Hans Rohr wagte und gewann, und das naturhaft ungemein kräftigende Chorsingen der uns wie aus einer fernen Welt und wie aus dem Urlande der Musik gekommenen „Don-Kosaken“. Sie machten so ganz allmählich „Furore“, und man wollte sie gar nicht mehr ziehen lassen.

Und schließlich erschien in seiner Vaterstadt Richard Strauß. Es ist schön von ihm, daß er an dem Ort, da seine Wiege stand, seinen 60. Geburtstag feiern wollte. Viel zu dirigieren zeigte er weniger Lust. Warum soll man ihn auch plagen, wo man ihn ehren will! So begnügte er sich und wir uns, den „Don Juan“ und in der Oper die „Elektra“ unter seinen Stab zu beugen, und es waren wirklich Erlebnisse bedeutender Art. Gefeiert wurde im übrigen in Theater und Konzertsaal an die 7 Tage, Hauptwerke zogen, teilweise in vorzüglicher Interpretation, vorüber. H. W. von Waltershausen hielt im großen Odeonssaale eine fein disponierte, geistvolle Rede auf den Jubilar, der erste Bürgermeister der Stadt München verkündete allhier die Ernennung von Strauß zum Ehrenbürger seiner Vaterstadt und der Gefeierte antwortete und dankte in launiger Weise. Daß aber nicht alles in der Oper den Stempel festlicher Vollkommenheit trug, sei lieber — verschwiegen. Wir vermuten, daß Strauß sich jetzo im nahen Garmisch von den Strapazen des Winters und denjenigen der vielen, vielen Ehrungen von allerwärts geruhsam erholt. Wenigstens hoffen wir es.

Merkwürdig, daß der Ärger, an dem man im Winter so manchesmal auf der Flucht von einem belanglosen Konzert ins andere schluckte, nun im sogenannten Sommer, alias Sommerfrische, gar nicht mehr aufsteigen will, sondern verdampft scheint! Lassen wir sie ruhen, die Erfahrungen negativer Art, und seien wir den wirklich Produktiven, die sich durch den Wust von Tönen in eine Klangwelt göttlicher Segnung durcharbeiten, für seltene Blicke in eine höhere Ordnung dankbar. Es scheint manchmal zu tagen: wir haben es vor Jahresfrist gehofft. Was bleibt uns übrig, als abermals glaubensvoll in das neue Musikjahr zu schreiten?

Rostock

Auf einige wesentliche Ereignisse des letzten, fruchtbaren Musikwinters sei hier kurz hingewiesen. Unter den zahlreichen Wagneraufführungen, die sämtlich auf beachtenswerter Höhe standen, verdienen eine prachtvoll lebendige und bewegte Tannhäuserinszenierung sowie eine Aufführung des „Liebesverbots“ besondere Erwähnung. Es wäre zu wünschen, daß dieselbe Sorgfalt auf Mozart verwandt würde (wobei Mozart nur ein Beispiel sein soll). Die „Zauberflöte“ war ohne inneren Antrieb. Ausgezeichnet gelang dagegen „Fidelio“, wenigstens wenn man von der Titelrolle absieht, die wagnerisch gesungen und mascagnisch gespielt wurde. Dieselbe Dame fiel auch aus dem Stile der Händelschen „Rodelinde“ heraus, die im übrigen mit zu den besten Leistungen der Spielzeit gehörte. (Händel mußte sich noch einen fleißig vorbereiteten, aber geistig unzulänglichen Messias gefallen lassen.) Lortzing und Nicolai entzückten in reiner und beschwingter Wiedergabe. Große Liebe setzte man an die Werke lebender Komponisten, über die hier seinerzeit zum Teil anläßlich der Uraufführungen berichtet wurde: Bleyle (Teufelssteg, Hochzeiter), Cortolezis (Verfehmte Lachen), Siegfried Wagner (Schmied von Marienburg). Graener kam mit „Don Juans letztem Abenteuer“ zu Wort; außerdem war ihm eine besondere Morgenfeier gewidmet, die neben Kammermusik die Eichendorff-Lieder in Uraufführung brachte. Weitere Morgenfeiern wurden von Hans Hermann und von dem hiesigen Bratschisten K. Fr. Pistor bestritten, einem Schüler Kauns (Ballade, Suite und eine Nummer aus einer Oper „Das Geigenlied“). Neubeck gab ein Konzert mit eigenen Werken (darunter zum ersten Male „Deutschland“ für Baritonsolo, acht Solostimmen, Männerchor und großes Orchester). Aus dem Straußfest traten durch Güte der Wiedergabe hervor: Elektra, Couperinsuite und das Hornkonzert. Man holte wieder einige Gastdirigenten: Krasselt, Abendroth. An Solisten hörten wir, neben unserm trefflichen Pianisten Dr. Cremer, Friedr. Mann und Rud. Reuter, ferner Rosenthal, Richard Schubert und Schlusnus.

Die Kammermusik, für die man sich in Rostock endlich zu erwärmen beginnt, wurde zur Hauptsache von dem Havemann-Quartett bestritten, das sämtliche Beethoven-Quartette spielte (manchmal reichlich viel an einem Abend). Aber auch die Rostocker Künstler (darunter das Rostocker Streichquartett und Dr. Cremer) sorgten für gute Aufführungen, von denen als in Rostock

selten erwähnt seien: César Franck (A-Dur-Sonate) und Fr. Gernsheim (Op. 4). Obwohl man Brahms' Horntrio, Mozart (452) und Thuille (Sextett) hörte, hielten sich die Bläser, wie immer in Rostock, ganz zu Unrecht im Hintergrunde. Da sie blasen können, liegt es lediglich an ihnen, den Geschmack der Rostocker an der Blasmusik zu bilden.

Die Chorveranstaltungen stiegen, infolge eines friedlichen Wettstreits unter den hiesigen und auswärtigen Chören, auf eine erfreuliche Höhe. (Liszts „Heilige Elisabeth" wurde vorzüglich gesungen.)

Die modernste Musik kam uns nur sehr zaghaft: Hindemith (Op. 24, 2) raffiniert und leer, Hans Schröder (ein junger Rostocker) ehrlicher und reiner, aber formal aus allen Fugen. Man wundert sich schließlich, wenn man es auch längst gewünscht hat, daß diese Musik doch noch auf ein Ende findet.

F. Specht

Weimar

Von der vergangenen Spielzeit des Deutschen Nationaltheaters ist wenig zu berichten. Die Berufung des Breslauer Opernkapellmeisters Julius Prüwer zum Generalmusikdirektor erwies sich als ein starker Mißgriff. Prüwer übte sein Amt hier sozusagen nur gastspielweise aus, immer erscheinend, wenn die Not des Spielplans am höchsten war, um als sehr routinierter Operndirigent schnell über den toten Punkt hinwegzuhelfen. Dabei war ein sehr gedeihliches Arbeiten der Oper unmöglich, zumal Herr Prüwer hier nicht Hilfskräfte zu Gebote stehen, die ihm eine derartige Amtsführung hätten gestatten können. Zur Erstaufführung brachte er „Boris Godunow" von Mussorgski, in dem vor allen Xaver Mang als Eremit Pimen hervorragte. Auch Hans Bergmanns Boris war vortrefflich. Das gewiß interessante, aber viel überschätzte Werk erlebte eine Reihe von Aufführungen. Weitere Neuheit war „Die heilige Ente" von Hans Gál, die einen sehr guten Erfolg zu verzeichnen hatte. Priska Aich hatte als Li eine Glanzrolle. Neben ihr ist Bergmann als Mandarin und Benno Haberl als Kuli Yang mit Ehren zu nennen. Ein Fiasko war die Erstaufführung des Busonischen „Arlecchino" trotz sehr sorgfältiger Vorbereitung durch Kapellmeister Latzko, der auch Waldemar von Baußnerns Vertonung des Goetheschen „Satyros" zu der für den Komponisten sehr ehrenvollen deutschen Erstaufführung brachte. Unter den Darstellern war Friedrich Strathmann in der Titelrolle bedeutend, ihm stand Mang als Einsiedler würdig zur Seite. Das Werk ist erfüllt von hohem künstlerischem Ernst und birgt eine Fülle reichsten musikalischen Könnens. Eine Neueinstudierung des „Oberon" unter Latzko war nicht von Erfolg begleitet, namentlich szenisch sehr unerfreulich. Dagegen war Verdis „Maskenball" eine anerkennenswerte Leistung unserer Oper. Beachtenswertes bot Hildegard Gajewska als Ulrica. Von nennenswerten Neueinstudierungen gabs noch unter Prüwer „Parsifal" und als einziges (!) Bühnenwerk von Strauß den „Rosenkavalier". Hier ist der ausgezeichneten Marschallin von Elsbeth Bergmann zu gedenken, wie denn diese vortreffliche Sängerin die weibliche Hauptkraft unserer Oper in dieser Spielzeit bildete. — Als Dirigent der Sinfoniekonzerte der Staatskapelle versagte Herr Prüwer fast gänzlich. Abgesehen von einer unerwünschten Bevorzugung slawischer Musik waren die Vortragsfolgen meist Zufallsprodukte und stellten die heterogensten Werke nebeneinander. Slawische Musik liegt Prüwer. Z. B. Tschaikowski, Rimsky-Korsakoff, Dvořák, Mahler. Aber mit deutschen Meistern Beethoven, Brahms, Bruckner, Reger, Wetz vermochte der Generalmusikdirektor wenig oder gar nicht zu überzeugen. Ein Mozartabend wäre hiervon auszunehmen, auch ein Orchesterkonzert Strauß zu Ehren war erfreulich. Von bemerkenswerten Solisten hörten wir in diesen Konzerten Felix Berber, der Regers Violinkonzert in vollendeter Meisterschaft wiedergab, und den anzuerkennenden einarmigen Wiener Pianisten Wittgenstein. — Die Chorverhältnisse liegen hier wenig günstig. Im Aufstieg begriffen ist der „Männergesangverein" unter Herm. Saal, dem vortrefflichen Chordirektor des Theaters. Der „Volkschor" litt unter der Nachlässigkeit seines Dirigenten Prüwer, der eine Aufführung der „Hohen Messe" Bachs wagte, die unter aller Kritik verlief und eine musikalische Katastrophe war. Mit dieser unverantwortlichen Aufführung hat sich der Generalmusikdirektor die künstlerische Sympathie weitester Kreise verscherzt. Es wirkte nach allem als eine Erlösung, daß er um Lösung seines Vertrags bat, die man ihm gerne gewährte. Das musikalische Weimar läßt ihn ohne Bedauern ziehen. Es ist ein Umgehen der Tatsachen, wenn seinem Weggang jetzt ein politisches Mäntelchen umgehängt wird. Wenn Herr Prüwer geht, so hat er damit die notwendige Folgerung aus seinen eigenen künstlerischen Mißerfolgen gezogen, für die er selbst allein verantwortlich zu machen ist. — Mit Anerkennung müssen die Kammermusikabende der Bläservereinigung unserer Staatskapelle genannt werden, bei denen am Klavier Bruno Hinze-Reinhold, der unermüdlich Wirkende, in verdienstvollster Weise tätig ist. Zu erwähnen wäre noch ein wertvoller Abend des „Schachtebeck-Quartetts" mit Werken von Rich. Wetz und ein Abend des Havemann-Quartetts. — Von Solisten seien rühmlichst genannt die Pianistin Maria Nitsche, die Regers Bach-Variationen spielte, die Geigerin Hilde Elgers und die Cellistin Irmgard Mollberg sowie unser Konzertmeister Rob. Reitz, der als vielseitiger Geiger sehr erfolgreich wirkt. Unter den Sängern seien genannt der kultivierte Eugen Schmidt-Carlén, die in Kirche wie Konzertsaal bedeutende Sopranistin Tilde Wagus und die meisterhafte Regersängerin Gertrud Fischer-Maretzki.

Friedrich Martin

Zoppot

Über die Walküreaufführungen auf der Zoppoter Waldbühne schreibt unser Mitarbeiter Hugo Socnik in der Danziger

Zeitung einen interessanten Artikel, in dem er u. a. mit aller Schärfe auf den verhängnisvollen Zwiespalt, der sich hier zwischen Inszenierung und reiner Natur ergab, hinweist. So schreibt er u. a.:

„Eine Naturbühne, die ihre Wirkungen nicht aus der Natur, sondern gegen alle Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit mit den Mitteln des Kunsttheaters der Natur zum Trotze zu erzwingen sucht, wirkt im tiefsten Grunde unkünstlerisch."

Weiterhin: „Vielfach geht die künstlerische Idee ganz und gar verloren. So gleich beim Beginn. Der Zwiespalt zwischen dem in Wirklichkeit friedlich ruhenden Wald ringsum und dem nächtlichen Gewittersturm, der für die Phantasie des Zuschauers um Hundings Hütte tobt, ist unüberbrückbar. Das im geschlossenen Theater so packende Notturno der Einleitung wird zu leerer Geste. Daß während des Vorspiels die Windmaschine geht und die über den Vorhang hinausragenden Bäume künstlich bewegt werden, ist so absurd, daß man überhaupt nicht begreift, wie eine solche Idee aufkommen konnte. Der Kontakt, der im geschlossenen Theater mühelos entsteht, weil man gewissermaßen mit im Raum sitzend Zeuge der Vorgänge wird, bleibt aus. Was außerhalb der Hütte liegt, ist überflüssig und nur störend, und das sichtbare Heranreiten Hundings in seiner undramatisch ablenkenden Wirkung eine Verirrung, die die Gegensätzlichkeit zwischen plattem Realismus und dichterisch konzentrierter Illusion peinlich beleuchtet."

Konservatorien und Unterrichtswesen

Dem 52. Jahresbericht der Staatlichen Musikschule zu Weimar entnehmen wir folgende Einzelheiten:

Das Institut war im Schuljahre 1923 von 295 Schülern besucht. Mit Genugtuung ist festgestellt, daß trotz der Inflationszeit und allgemeinen Verschlechterung der Geldverhältnisse der Zuzug von Schülern in keiner Weise nachgelassen hat. Die Unterrichtsräume wurden durch einen geschmackvollen und zweckmäßigen Erweiterungsbau vergrößert. Aus dem Lehrkörper sind ausgeschieden: Rudolf Rieth, Lehrer der Schauspielklasse und Musikdirektor Hermann Saal. Ebenso wird mit Ende des Schuljahrs Violinpädagoge Paul Elgers aus dem Institut ausscheiden. Als neue Lehrkräfte wurden eingestellt: Else Stapff für Deklamation. Erich Grell für Klavier und Studienassessor Dr. Arthur Schulze, der vom Thüringischen Ministerium für Volksbildung mit dem Fortbildungsunterricht beauftragt wurde.

Die Schule für Rhythmus, Musik und Körperbildung in Hellerau beginnt am 22. September ihr neues Schuljahr. Wir verweisen auf hintenstehendes Inserat.

Musikfeste und Festspiele

Görlitz

Unter dem Protektorat des Grafen von Hochberg wird (nach zwölfjähriger Pause) vom 5. bis 7. Juli 1925 hier ein Schlesisches Musikfest stattfinden. Ausführende sind die schlesischen Gesangvereine und die Kapelle der Berliner Staatsoper.

Homburg

Die Homburger Musikwoche, die neben einer Reihe moderner Musikwerke die erste deutsche szenische Wiedergabe von Henry Purcells Oper „Dido und Aeneas" bringen sollte, ist wegen schwieriger Zeitverhältnisse in den Sommer 1925 verlegt worden.

Hannover

Vom 23.—26. August fand hier als erstes nach der Kriegszeit, das 9. Deutsche Sängerbundesfest statt.

Wien

Im Rahmen des Wiener Musik- und Theaterfestes wird zum Andenken an Ferruccio Busoni eine Aufführung seiner Oper „Arlecchino" in der Wiener Volksoper stattfinden.

Von Gesellschaften und Vereinen

Vom 4.—6. Oktober tagt in Dortmund der Deutsche Tonkünstlerverband. Im Festkonzert wird u. a. eine Sinfonie von Waltershausen sowie ein Klavierkonzert von August Reuß zur Uraufführung gelangen.

Die dieser Tage in Salzburg vorgenommene Neuwahl der Jury der Internationalen Gesellschaft für neue Musik hatte folgendes Ergebnis: Caplet (Paris), Casella (Rom), Wellesz (Wien). Ersatzmänner: Kodaly (Budapest), Roussel (Paris), Malipiero (Rom), Schulz-Dornburg (Bochum), Fitelberg (Warschau), Nielsen (Kopenhagen), Jalich (Prag), Goossens (London).

Musik im Ausland

London

Purcells „Dido und Aeneas" wurde am 5., 12. und 19. Juli unter Mitwirkung von 500 Sängern und Instrumentalisten im Hyde Park aufgeführt.

Verona

Vor kurzem fand hier in dem aus dem Jahre 290 n. Chr. stammenden Amphitheater eine Freilichtaufführung von Wagners „Parsifal" statt. Die Aufführung hatte lebhaften Erfolg.

Neuyork

Gegenwärtig gastiert hier die chinesische Operntruppe Chuck Man On. Die Primadonna ist eine chinesische Prinzessin. Der Spielplan besteht aus Werken, welche aus der altchinesischen Geschichte handeln. Die von Dialogen durchbrochenen Gesänge werden von einem Orchester, in dem nur chinesische Musikinstrumente vertreten sind, begleitet.

Ferialbetrachtungen

Von S. K. Kordy.

Cliftonville-Margate.

Es gibt noch immer viele Leute in London, die sich das Komponieren nicht abgewöhnen können. Das Motiv dieser zumindest bedenklichen Erscheinung bietet vielleicht der Umstand, daß sich viele, deren freie Zeit auch mit Komponieren verbunden ist, noch nicht genügend anerkannt, noch nicht genügend berühmt finden. Die meisten dieser noch im Hintergrund lauernden Ideenstürmer scheinen ihr Talent zu allererst dem Liede zu widmen. Und gibt es denn wirklich etwas scheinbar Einfacheres, etwas scheinbar Leichteres als ein Gedicht in Musik zu setzen! Gibt es irgendeine andere Form, zu der ein angehender Komponist so leicht begeistert werden kann, als zum Liede! Das Lied als solches, das in England mit Vorliebe als Ballade ausgegeben wird, wenngleich diese edelste Form des dramatischen Liedes auch nicht die geringste Spur einer Ballade in sich trägt — diese Pseudo-Balladen werden sehr häufig in 5 bis 6 verschiedenen Tonarten gedruckt. Und daher werden jahraus jahrein Hunderte dieser Spezialgesänge veröffentlicht, die merkwürdigerweise ihre Abnehmer finden. Melodien sind sogar oft vorhanden, manches klingt oft nicht übel; doch bei vielen kann einem oft recht übel werden — beim Anhören oder Durchspielen. Was sich unsere Verleger dabei denken, wenn sie Manuskripte dieser Beschaffenheit zum Druck befördern, entzieht sich vollständig meinem Urteil. Ich habe das ziemlich problematische Vergnügen, daß mir oft ganze Stöße von neuerschienenen Liedern zur Beurteilung zugeschickt werden, die zumeist Verurteilungen werden. Gedicht und Musik decken sich in den meisten Fällen vollkommen. Beide sind geradezu scheußlich, beide sind reif für den Papierkorb. Wir gebrauchen dann den kurzen aber treffendsten englischen Ausdruck, der da lautet: piffle! Die guten Ausnahmen sind etwa so rar wie weiße Raben.

Und dann kommen die noch etwas Mutigeren, die mehr waghalsigern unserer Komponistengilde. Klassische Tänze und Suiten nennen sich die Formen, die ihren Ehrgeiz herausfordern und ihr Talent müde machen. Es finden sich sogar namhafte Orchester, die diesen in Musik gesetzten Ehrgeiz aufführen. Doch wem ist dabei geholfen? Dem Komponisten oder dem demütig dasitzenden und aufmerksam lauschenden Publikum? Ich glaube keinem von beiden. Die Aufführung erlebt in den meisten Fällen keine Wiederholung und muß sich begnügen mit der verlockenden Überschrift auf dem Programm: Zum ersten Male — und wohl auch zum letzten Male. Das Komponieren und Probieren kommen somit in die Rubrik: Verlorene Mühe. Das Ganze ist leider tragikomisch und sollte eher als abschreckendes Beispiel dienen. Doch nein. Da kommen immer wieder neue Komponistenkandidaten und komponieren lustig darauf los, als wenn jedes schwergeborene Opus ein wahrer Treffer wäre.

Und soll ich meine Betrachtungen etwa auch auf jene lenken, die sich mit der Komposition von sinfonischen Dichtungen und Sinfonien befassen? Ich glaube kaum. Es wäre zu grausam darüber zu schreiben.

Die schlüpfrigste und geradezu gefährlichste Bahn, die in letzter Zeit von etlichen englischen Komponisten betreten wurde, ist die Opernbahn. Das ist ein Zweig in der Musik, auf dem kaum Früchte gezeitigt werden. Es wurden viele Versuche gemacht und immer mit den gleichen negativen Resultaten. Wem würde da nicht des verewigten Alfred Grünfelds bon mot ins Gedächtnis fallen, der da sagte: „Die Kerle wissen ganz gut, daß sie in Flagranti ertappt werden, und immer gehen sie wieder nach Flagranti.“ Edward Elgar, der wirklich wertvolle unter den modernen englischen Komponisten, wurde sehr oft schon von seinen Freunden bestürmt, eine Oper zu schreiben, allein sein sicherer Instinkt ließ alles Bitten unerfüllt. Er wußte ganz genau warum.

Man führte in jüngster Zeit komische Opern von Hubert Bath und Alexander Mackenzie auf. Des letzteren Werk erlebte zwei Aufführungen, während Baths Oper das historisch gewordene „Einmal“ erlebte. Das Komische an der Sache ist, daß keine der Opern irgendeinen komischen Gehalt aufweisen konnte und vom Publikum achtungsvoll abgelehnt wurde. Aber auch mit tragischen Opern wurden wir in den jüngsten Tagen regaliert. Gustav Holsts „A perfect fool“, die wohl nicht ganz abfiel, doch auf so schwachen Füßen steht, daß sie mit der Zeit unbedingt umfallen muß. Boughtons „Alkestis“ zeigte Talent, doch wird das Werk niemals eine Repertoire-Oper werden können. Desselben Komponisten tragische Oper „The immortal Hour“ war fast ein großer Erfolg, doch waren auch hier Erscheinungen zutage getreten, die das Werk kaum auf dem Spielplan erhalten können. Allerdings bewies Boughton, daß er mit Erfolg Wagner studiert hat, und wir dürften eines Tages etwas wirklich Erfreuliches von ihm erwarten.

Nur noch einige Betrachtungen über unsere Unerschrockensten. Und das sind in London heute unsere weiblichen Komponisten. Ich werde gewiß nicht über Dr. Ethel Smith schreiben. Die ist zufällig talentiert und hat auch in Deutschland studiert und vielleicht gerade deshalb fühlt sie sich zeitweilig berufen, in unseren großen Tagesblättern über Wagner zu schimpfen. Derartige bedauernswerte Ergüsse finden immer eine gewisse Klasse von Bewunderern. Man bewundert da gewöhnlich nicht was sie sagt, sondern daß sie es sagt.

Doch da ist in allerjüngster Zeit ein neuer weiblicher Stern aufgetaucht: Miß Spain-Dunk, deren Suite für Streichorchester in einem Promenadenkonzert in der Queens Hall ihre Uraufführung erlebte. Um den Erfolg von vornherein zu sichern, hat die Komponistin dafür gesorgt, daß Tages- und Fachblätter neuerdachte Reklame machen. Der Schwerpunkt dieser Reklame wurde nicht etwa auf die in Rede stehende Novität gelegt, sondern auf die epochemachende An-

kündigung, daß die neue Tonsetzerin in eigener Person, und zwar mit dem Taktstock Richard Wagners dirigieren wird, den der Meister anläßlich einer Albert-Hall-Feier im Jahre 1877 benutzt hatte. Das war genug, um den im Spätsommer etwas abgeschwächten Appetit unserer Musikhungrigen aufs Äußerste zu reizen. Das Promenaden-Publikum fand sich in großen Massen ein, die Komponistin dirigierte wirklich mit Richard Wagners hölzernem Taktierstock, allein die Suite ging den Weg, der ihr vorgezeichnet war, und wird in den Annalen der Londoner Musikgeschichte als die Suite mit einmaliger Aufführung verzeichnet bleiben. Sollte etwa Miß Spain-Dunk auch in die Kategorie jener Komponisten eingereiht werden, die sich das Komponieren nicht mehr abgewöhnen können!

Ein ebenfalls neuer Spezial-Komponist: Mr. Varese hat uns mit seinem letzten Geisteskinde beschenkt. Er nennt es, wahrscheinlich aus Bescheidenheit „Hyperprism". Eugene Goossens zeigte unbestreitbaren Mut, als er sich bereit erklärte, dieses musikalische Scheusal unter seinen Direktionsschutz zu nehmen. Die Aufführung hat einen Sturm — von Entrüstung von der gesamten Londoner Kritik entfacht, und das neue „Werk" wandert wahrscheinlich auch den Weg aller Novitäten jener Komponisten, die sich leider das Komponieren nicht mehr abgewöhnen können.

Und nun noch ein Wort über die sehr häufigen Druckfehler in unsern großen Tagesblättern, wenn es sich um ein deutsches Wort handelt. Warum alles glatt abläuft, wenn es sich um französische oder italienische Worte oder Zitate handelt, ist mir kaum einleuchtend. Auf dem Programm von Wilh. Backhaus hieß es jüngsthin wieder: Liszt, „Leibesträume" Nr. 3! Soll das etwa ein zynischer Drückfehler gewesen sein? — Wer kann es sagen!...

Persönliches

Kammersängerin Aline Sanden wurde auf zwei Jahre dem Nationaltheater in München verpflichtet.

Wilhelm Furtwängler wird im Dezember erstmalig als Gastdirigent das Philharmonische Orchester in Neuyork leiten.

Der Geiger Franz Schätzer wurde als erster Konzertmeister nach Breslau berufen.

Die Studienräte Karl Wyrott, Hans Schindler und Dr. Oskar Kaul am Staatskonservatorium zu Würzburg, wurden zu etatsmäßigen Studienprofessoren ernannt.

Der langjährige Dirigent des Rudolstädter Landestheaters, Römer-Baltic, wurde als Operndirigent an das Meininger Theater verpflichtet.

Hugo Moesgen wurde als erster Kapellmeister an das Große Schauspielhaus in Berlin verpflichtet.

Die Konzertsängerin Margarethe Netke-Loewe von Breslau wurde als Gesangslehrerin an die kaiserlich japanische Musikakademie in Tokio berufen.

Kapellmeister Eugen Mal vom Augsburger Stadttheater wurde an das Stadttheater zu Würzburg berufen.

Der städtische Kapellmeister in Eisenach Walter Armbrust wurde in Anerkennung seiner Verdienste um das dortige Musikleben zum Städtischen Musikdirektor ernannt.

Victor Habillon, der Begründer des berühmten Museums für Musikinstrumente in Brüssel, ist unlängst gestorben.

Der erste Kapellmeister des Dortmunder Stadttheaters Wilhelm Reich wurde während einer Probe der Götterdämmerung vom Herzschlag getroffen.

Professor Richard Stiebitz ist im Alter von 64 Jahren in Torgau gestorben. Stiebitz war ein Schüler von Theodor Kullak und Komponist verschiedener, seinerzeit in Berlin und Göttingen aufgeführter Opern.

Musikdirektor Hugo Hartung in Tilsit wurde zum 1. Oktober nach Königsberg i. Pr. zum Leiter des Instituts für Schul- und Kirchenmusik berufen.

Der Musiklehrer an der städt. Studienanstalt, Musikdirektor Rudolf Fiering, wurde zum 2. Vorsitzenden des „Großberliner Verbandes der akademischen Musiklehrer an höheren Lehranstalten" gewählt.

Victor Stephany, früher Intendanzrat am Stuttgarter Hoftheater, ist im Alter von 58 Jahren in München gestorben.

Kammersänger Hans Nitan, der Opern-Regisseur des Dessauer Friedrich-Theaters, promovierte Ende Juli an der Universität Halle a.S. zum Dr. phil. mit einer musikwissenschaftlichen Abhandlung über „Die Buffo-Szenen der spät-venezianischen Oper (1680—1710)".

Die erste dramatische Altistin der Wiener Volksoper, Eugenie Basalla-Ludwig, wurde für die Festspiele nach Barcelona verpflichtet, wo sie auch mit ihrem Gatten, dem Prof. Anton Ludwig, mehrere Konzerte veranstalten wird.

Der Hagener Pianist Heinz Schüngeler spielte im vergangenen Winter als Solist, Kammermusikspieler und Begleiter 40 Konzerte; an dem von ihm geleiteten Musikseminar bestanden bereits 15 Studierende die Diplom-Prüfung.

Die als Wagnersängerin bekannte Kammersängerin Marie Egli-Knüpfer ist kürzlich in Bayreuth den Folgen einer schweren Operation erlegen.

Simon Breu, langjähriger Studienprofessor und stellvertretender Direktor am Staatskonservatorium zu Würzburg, ist auf sein Ansuchen in den Ruhestand versetzt worden.

Der Geiger Albert Bachrich, Begründer des bekannten Bachrich-Quartettes, erlag im Alter von 50 Jahren während einer Bergpartie einem Schlaganfall.

Musikdirektor Martin Metzger zu Stuttgart, seit dem Tode Heinrich Langs der Vorsitzende des Württembergischen Bachvereins, feierte vor kurzem seinen 60. Geburtstag.

Als Nachfolger Julius Prüwers ist Dr. Ernst Praetorius, bisher Kapellmeister an der Berliner Staatsoper, zum Generalmusikdirek-

tor am Deutschen Nationaltheater in Weimar ernannt worden. Der bisherige Posten von Dr. Praetorius wurde Arthur Gutmann angetragen. Letzterer konnte, da er dem Metropoltheater verpflichtet ist, dem Antrag nicht Folge geben, wird aber von Fall zu Fall von der Staatsoper zu Neueinstudierungen herangezogen werden.

Kapellmeister Max Bertuch wurde für das Deutsche Künstlertheater in Berlin verpflichtet.

Generalmusikdirektor Ferdinand Wagner, bisher am Stadttheater in Nürnberg, wurde an das Badische Landestheater in Karlsruhe verpflichtet.

Unser geschätzter Mitarbeiter Theodor Raillard feiert am 27. September seinen 60. Geburtstag. Raillard ist gediegener Komponist, Bearbeiter und Herausgeber der Dammschen Klavierschule auf moderner Grundlage sowie verschiedener Klavierausgaben. Seit 1893 leitet er das von Zschocher gegründete und damals von Liszt protegierte, auch heute in hohem Ansehen stehende Musikinstitut zu Leipzig. Die Zeitschrift entbietet dem trefflichen Musiker, vorzüglichen Pädagogen und aufrechten Manne ihre besten Glückwünsche.

Der weitbekannte Chorkomponist und Kenner des Thüringer Musiklebens, Kirchenmusikdirektor Wilhelm Köhler, ist unlängst 72jährig in Saalfeld gestorben. Besondere Verdienste erwarb sich Köhler als Organisator des Chorwesens. Arno König hat ihm im „Chorleiter" einen tief empfundenen Nachruf gewidmet.

Heinrich Berté, der berühmt-berüchtigte „Komponist" des „Dreimäderlhauses", ist 64-jährig in Wien gestorben.

Der Wiener städtische Finanzausschuß hat der seinerzeit viel gefeierten Sängerin Karoline Charles-Hirsch, die vor 50 Jahren bei der Erstaufführung der „Fledermaus" von Joh. Strauß die Adele sang, eine monatliche Ehrenpension von 350 000 österr. Kronen (20 Goldmark) bewilligt.

Kreisdirektor Reinbrecht wurde von der Thüringer Regierung zum Staatskommissar für das Loh-Orchester und die Hochschule für Musik in Sondershausen an Stelle des zurückgetretenen Ministerialrats Dr. Nockher in Weimar ernannt.

Hugo Reichenberger von der Wiener Staatsoper wurde zum Professor ernannt.

Professor Oskar Hagen hat sich soeben nach den Vereinigten Staaten von Amerika begeben, um an der Staatsuniversität Madison Wis. und an anderen amerikanischen Universitäten Kunstgeschichts-Vorlesungen zu halten. Seine Händelbearbeitung der heiteren Oper „Xerxes" wird als erste Neuheit im Laufe des Oktobers an der Staatsoper in Dresden zur Aufführung gelangen.

Düsseldorf. Die brennende Frage der Panzner-Nachfolge kann leider nach Schurichts Rückzug nur im Sinne eines Provisoriums gelöst werden. Im nächsten Winter wird Georg L. Schneevoigt die städt. Konzerte interimistisch leiten.

Nürnberg. Dr. Maurach wurde mit dem Titel eines „General-Intendanten" auf weitere 5 Jahre als Leiter der vereinigten Nürnberger und Fürther Theater verpflichtet. Die Zahl der Bühnen wird sich mit Beginn der Spielzeit auf 3 erhöhen, da das seit 20 Jahren nicht mehr benutzte „Alte Nürnberger Stadttheater", umgebaut und völlig renoviert, zur Aufführung von Schauspielen und Spielopern wieder eröffnet wird.

Die Liga für musikalische Kultur (Sitz Dresden) ernannte den Dirigenten und Komponisten Prof. Ludwig Altritter von Baldwin-Ramult zum Mitglied des Direktoriums als Sekretär ihrer Auslandsabteilung. Von Ramult, der in Lemberg geboren wurde, ist mit einer Reihe Orchester- und Chorwerken an die Öffentlichkeit getreten.

Unser seit 1907 an unserer Zeitschrift tätiger Mitarbeiter Musikdirektor Adolf Pochhammer feierte vorigen Monat seinen 60. Geburtstag. Pochhammer, der seit 1902 die Direktion der Hochschule für Musik in Aachen innehat, ist ein geschätzter Liederkomponist und Pädagoge. Sein großer Wissensdrang auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft hat eine erstaunliche Frische und Regsamkeit zur Folge, zur Freude und Bewunderung aller seiner Freunde und Schüler. -r.

Weitere Berufungen:

Die Sängerin Maria Hussa vom Landestheater in Prag an die Staatsoper in Berlin.

Die Sängerin Ylva Hellberg als erste Altistin an das Stadttheater in Erfurt.

Kapellmeister Erich Böhlke ab 1. Oktober zum ersten Opernkapellmeister beim Verband des Schwarzburgischen Landestheaters in Rudolstadt.

Max Spilcker vom Leipziger Stadttheater an die Berliner Staatsoper.

Franz Jung von der Dresdener Staatsoper als erster Kapellmeister an das Stadttheater in Erfurt.

Der Trompetervirtuose O. Kurt Schmeisser, vom Orchester des Hamburger Vereins der Musikfreunde, als Professor ans Berliner Konservatorium.

Der Geigenvirtuose Georg Kniestädt nach erfolgreichem Probespiel unter 21 Bewerbern als Konzertmeister an die Berliner Staatsoper. Kniestädt gehört bekanntlich dem Havemann-Quartett an.

Musikdirektor Fritz Rögely (Verfasser der eben erschienenen Schrift über Schul- und Kirchenmusik) als Gesanglehrer an das Gymnasium zum Grauen Kloster in Berlin.

Konzertsängerin Arnella Kleinke an das Landestheater in Gera.

Kapellmeister Hermann Ludwig an das Große Schauspielhaus in Berlin.

Studienrat Markus Koch zum Professor an die Akademie der Tonkunst in München.

Dem Direktor des Schumann-Museums zu Zwickau, Oberlehrer i. R. Kreisig, wurde wegen seiner Verdienste um Schöpfung, Organisation und Leitung des Museums vom Rate der Stadt ein künstlerischer Ehrenbrief überreicht.

Am 9. August starb nach längerem Leiden unser geschätzter Mitarbeiter Rudolf Birgfeld, der unsern Lesern vor allem aus dem Aufsatz über „Walter Niemann“ in Heft 3 bekannt ist.

Preisausschreiben

Der Bund deutscher Gitarren- und Lautenspieler in der Tschechoslowakai schreibt einen Wettbewerb aus für gute Gitarren- oder Lautenlieder. Die Bedingungen sind erhältlich durch die Geschäftsstelle des Bundes: Warnsdorf I. 1078, Nordböhmen.

Ein Preisausschreiben zur Schaffung eines Harzliedes schreibt der Verlag der Monatsschrift „Der Harz“ aus und setzt als ersten Preis für das beste Lied in Text und Komposition oder nur Text 1000 Goldmark aus. Die näheren Bedingungen werden kostenlos vom Verlag, Magdeburg, Breiter Weg 137, versandt.

Verschiedene Mitteilungen

Leipzig. Wie schon früher gemeldet, ist das Konservatorium der Musik während der Ferien zu einem Musikmessehaus eingerichtet worden. Als solches präsentierte es sich bei der Herbstmesse in einer Weise, die durch ihre geschmackvolle, künstlerisch abgetönte Gesamteinrichtung starkes Aufsehen erregt hat. Die Aufgabe konnte reizen, aus den schönen Hallen und Räumen ein geschmackvolles Meßhaus zu machen, was denn auch dem leitenden Architekten G. Heinrich und seinen trefflichen Mitarbeitern Petschler, Wert und Gerstenberger in kürzester Zeit gelungen ist. Allein nach dieser Seite hin ist dieses neue Meßhaus eine Sehenswürdigkeit für die Leipziger Messe geworden, und kann jedem, gerade auch dem auswärtigen Musiker, so er in einer Messezeit Leipzig besucht, aufs wärmste angeraten werden. Vor allem natürlich weil der Besuch der Meßräume ihn in der verschiedensten Art belehrt, und gerade was Neuerscheinungen im Verlagswesen betrifft, auf dem Laufenden erhält. In kurzen Stunden orientiert man sich über Hauptwerke und Neuerscheinungen großer und kleiner Verlage, die bereits in relativer Vollständigkeit vertreten sind. Einen breiten Raum nimmt der Instrumenten- und vor allem der Klavier- und Harmoniumbau ein. Neben ersten Firmen trifft man eine ganze Reihe neuerer aufstrebender Firmen. Jeder ist in der Lage, die Klaviere probieren zu können und ihre Mechanik sich im einzelnen erklären zu lassen. Auf Einzelheiten einzugehen, kann nicht Zweck der Zeitschrift sein, aber auf dieses neue, ganz einzigartige Musik-Meßhaus, neben der die Musikalienabteilung in der „Bugra“ noch weiter existiert, dürfte an dieser Stelle mit aller Entschiedenheit hingewiesen werden.

Anläßlich der Leipziger Musikmesse hat der Verlag der Zeitschrift für Musik einen Messeführer herausgegeben, der eine Reihe wertvoller Originalbeiträge bekannter Schriftsteller und Fachleute nebst einem Verzeichnis der in den Musikmeßhäusern vertretenen Firmen enthält.

Breslau. Hier wurde vor kurzem eine Vokalvereinigung gegründet, die sich „Ostdeutsches Oratorienquartett“ (Hirt-Neumann-Quartett) nennt. Dem Quartett gehören an: Frau Luise Hirt, Hanna Sattler, Josef Witt, Paul Neumann.

Prof. Karl Wendling legt Wert auf die Feststellung, daß das von ihm auf dem letzten Stuttgarter Bachfest gespielte Doppelkonzert D-Moll für zwei Violinen von Joh. Sebastian Bach nach der neuen soeben bei N. Simrock, G. m. b. H., erschienenen Ausgabe von Ossip Schnirlin erfolgt ist. — Daß diese Bearbeitung, die die Aussetzung des Generalbasses unterschlägt, an einem Bachfest der Neuen Bach-Gesellschaft zur Auffführung gelangen konnte, setzt uns doch in Verwunderung.

Anläßlich des 100. Geburtstages von Anton Bruckner hat sich ein Ausschuß gebildet, der eine durchgreifende Modernisierung der großen Orgel in St. Florian, deren Technik rückständig und veraltet ist, anstrebt. Max Auer erläßt einen flammenden Aufruf, worin er um Spenden bittet, damit das Unternehmen (etwa 1 Milliarde Kronen werden benötigt) durchgeführt werden kann. Die Namen der Zeichner werden in ein Ehrenbuch eingetragen, und zwar als Spender (bis zu eine Million Kronen), als Förderer (bis zu fünf Millionen Kronen), als Gönner (bis zu zehn Millionen Kronen) und als Gründer (über 10 Millionen Kronen). Zahlstelle: Bank für Oberösterreich und Salzburg, Linz. Postsparkassen-Konto Nr. 1169 (Brucknerfestspende).

Das Vierteltonklavier der Firma Grotrian Steinweg kann nunmehr in den Ausstellungsräumen der Firma in Berlin besichtigt werden.

Der Kongreß der Basler Ortsgruppe der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, an dem zahlreiche deutsche Musikgelehrte teilnehmen werden, findet am 27.—29. September in Basel statt. Eröffnet wird er mit einem Jubiläumsakt im Rathaus, an dem Prof. Dr. Karl Nef den Vortrag hält. Schon Nachmittags setzt die musikwissenschaftliche Arbeit ein, Abends ein geistliches Konzert im Münster. Der Kongreß stellt, wie früher schon gemeldet, den ersten Versuch dar, auf musikwissenschaftlichem Gebiet die internationalen Beziehungen wiederherzustellen.

Das Reger-Archiv ist nunmehr im Schlosse zu Weimar untergebracht worden. Der eine Raum enthält die Einrichtung von Regers Arbeitszimmer, seinen Ibachflügel, seine Handbibliothek sowie verschiedene Einrichtungsgegenstände aus seinen Wohnungen in München, Leipzig, Jena und Meiningen. Im andern Raume werden die gedruckten Werke Regers, seine Handschriften und andere Erinnerungen, die mit ihm und seiner Tätigkeit zusammenhängen, aufbewahrt.

Der für voriges Jahr in Halle angekündigte 11. Kongreß für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft wird

nunmehr vom 16.—18. Oktober im Aula-Gebäude der Berliner Universität unter dem Vorsitz von Prof. Max Dessoir abgehalten. Anmeldungen zur Teilnahme an den Verhandlungen nimmt Dr. Christian Herrmann, Charlottenburg, Schillerstr. 11, entgegen. (Der 1. Aesthetiker-Kongreß fand 1913 ebenfalls unter dem Vorsitze Dessoirs in Berlin statt.)

Aus Anlaß des 10jährigen Todestages von Thomas Koschat ist am städt. Friedhofe in Annabühl ein Denkmal errichtet worden.

In Rom wurde an dem Hause des 1914 gestorbenen Komponisten Giovanni Sgambati eine Gedenktafel enthüllt.

Weitere Gedenktafeln wurden enthüllt: In Wien am Sterbehause Franz v. Suppés unter Mitwirkung des Schubertbundes. Unter den Anwesenden befand sich Suppés Witwe. — Ferner am Wohnhause des kürzlich verstorbenen Alfred Grünfeld durch den Wiener Lehrerchor.

Toscanini, der bekannte Dirigent der Mailänder Scala, wird in diesem Winter mit seinem Orchester zwei Konzerte in Berlin geben.

„Das Orchester", amtliches Blatt des Reichsverbands deutscher Orchester und Orchestermusiker, hat anläßlich der Bayreuther Festspiele eine Festnummer herausgegeben, die u. a. interessante Aufsätze von Richard Sternfeld, Willibald Kaehler, Fritz Busch und Dr. Fritz Stege enthält.

Die bei den Händel Opernfestspielen in Göttingen mit so großem Erfolge zu neuem Leben erweckten Opernschöpfungen Georg Friedrich Händels: „Julius Cäsar", „Rodelinde" und „Xerxes" in der Bearbeitung von Prof. Oskar Hagen, sind in den Bühnenvertrieb der Firma Ed. Bote & G. Bock in Berlin übergegangen.

Die Dresdner Zeitschrift „Die Schönheit" hat anläßlich der Bayreuther Festspiele ein Wagner gewidmetes Heft (Nr. 5/6) unter dem Titel „Richard Wagner, der Lebenserneuerer" herausgegeben. Der Inhalt ist ziemlich gemischt, wie denn auf dieser Grundlage Wagner nicht in die Zukunft eingehen wird. Einen Hauptteil der Nummer bestreiten Bilder, in denen das Moment der nackten Schönheit das der geistigen überwiegt.

Dem Heft liegt ein Prospekt des **Wiener Philharmonischen Verlages,** ferner eine Einführung zu der demnächst in Frankfurt a. M. zur Uraufführung kommenden und im **Steingräberverlag** erschienenen Oper „Sakahra" von Simon Bucharoff bei.

Zu unseren Bildern

Auf die beiden Brucknerbilder möchten wir besonders aufmerksam machen. Das eine von ihnen, Bruckner in seinem Arbeitszimmer, wird, obwohl nicht mehr unbekannt, den meisten neu sein, und in verschiedener Beziehung gehört es zu den interessantesten photographischen Bruckneraufnahmen. Weniger des Gesichtsausdrucks wegen, obwohl dieser etwas Undefinierbares aufweist, als einmal deshalb, weil man erkennen kann, daß Bruckner zur Ausarbeitung seiner Werke das Klavier stark heranzog. Das Klaviernotenpult ist mit Notenmanuskripten förmlich bedeckt, ferner sieht man aber auf der Seite einen leeren, kleinen Becher, offenbar einen Bleistiftbehälter, worauf unseres Wissens schon August Halm einmal in einem Aufsatz hinwies. Welche Rolle das Klavier bei weitaus der Mehrzahl unserer großen Komponisten spielte, soll einmal in einem besonderen Artikel zur Sprache kommen, da die Frage gerade für die heutige Zeit wichtig ist. Das zweite Bild ist eine Reliefaufnahme und, wie uns versichert wurde, noch nicht veröffentlicht worden, was verwundert. Bruckner ist hier nach dem Leben aufgenommen, und zwar, wie man ohne weiteres erkennt in den letzten Jahren seines Lebens, als er von Krankheit heimgesucht wurde. Die Züge in dem abgemagerten, dafür um so geistigeren Gesicht sind geradezu ergreifend.

Zu unserer Musikbeilage

Um auch unseren violinspielenden Lesern wieder einmal etwas zu bieten, bringen wir heute das Thema und die erste Variation eines Variationenwerkes für Violine und Klavier von Ernst Reinstein. Der Komponist ist wohl den meisten unserer Leser kein Fremder mehr, wenn wir sie an das im 2. Februarheft 1923 veröffentlichte schöne Lied „Jetzt rede du" erinnern. Das ebengenannte Variationenwerk stellt, nach Mitteilung des Komponisten, ein Studienwerk dar, „das Violinschüler technisch und theoretisch (Einblicknahme in die Grundbegriffe der thematischen Arbeit, der Liedform, des Rondos, speziell zuletzt der Fuge) allmählich vorwärts- und aufwärtsführen soll". Wir wünschen, unsere Leser mögen sich mit dem melodisch schön geschwungenen Thema und der motivisch klar gebauten Variation — sie hat allerdings mit dem klassischen Variationsbegriff nichts mehr zu tun — gut befreunden.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers / Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat 80 Pf., fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

91. JAHRG. LEIPZIG, OKTOBER 1924 HEFT 10

Die Humanitätsmelodien im „Fidelio"

Von Dr. **Alfred Heuß**

Wohl die wenigsten, die sich Beethovens „Fidelio" anhören, werden wissen, daß die ergreifende Stelle in der letzten Szene, als Leonore auf den Wunsch des Ministers ihrem Gatten die Fesseln löst — Sostenuto assai, F-dur, $^3/_4$ —, nicht für die Oper komponiert ist, sondern aus einem ganz andern Werke Beethovens stammt und überhaupt ihre Geschichte hat. Das würde weiter nichts ausmachen, da nicht nur den naiven, sondern auch den eigentlich ästhetischen Hörer lediglich das Kunstwerk als solches zu kümmern braucht, das ihm alles Nötige an die Hand zu geben hat und schließlich auch gibt. Dennoch sage ich, daß gerade diese Stelle in ihrer ganzen Bedeutung nur dann voll verstanden und gewürdigt werden kann, wenn man ihre Entstehung kennt, ferner auch weiß, daß sie in der ursprünglichen Fassung der Oper, in der „Leonore", eine größere Rolle spielt als in der endgültigen. Sowohl innere wie äußere Gründe dürften also veranlassen, sich zunächst einmal mit dieser wunderbaren Stelle näher zu beschäftigen.

Da den wenigsten Lesern die Urfassung der Oper, die „Leonore", zur Hand sein wird*), stellt sich zunächst ein Vergleich der beiden Fassungen als nötig heraus, wobei wir bald sehen werden, daß wir auch damit nicht auskommen. Die Beethoven zur Verfügung stehenden Worte sind in beiden Fällen die gleichen, nur sind sie ganz anders auf die Personen verteilt. Als solche heißen sie:

O Gott! Welch ein Augenblick!
O unaussprechlich süßes Glück!
Gerecht, o Gott, ist dein Gericht,
Du prüfest, du verläßt uns nicht.

Das ist alles. Mit diesen vier Versen hat Beethoven in der „Leonore" einen Satz von 95 Takten bestritten, aus denen im „Fidelio" 57 geworden sind. Die Verkleinerung ist zwar in gewisser Beziehung nur scheinbar, da das Tempo sich aus einem A n d a n t e assai in ein S o s t e n u t o assai

*) Leonore, Oper in drei Akten von L. van Beethoven. Herausgegeben von Erich Prieger. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907.

verwandelt hat. Später, in der eigentlichen Originalgestalt, der Urfassung dieser Musik, werden wir noch auf eine dritte Tempovorschrift stoßen und kommen dann auch auf die Tempofrage zu sprechen. Wichtiger ist die Leonoren-Fassung hinsichtlich der Verteilung der Worte. Während im „Fidelio“ zunächst das individuelle Moment vorherrscht, Leonore den ersten, Florestan den zweiten, Fernando den dritten Vers usw. allein singt und erst nachher sich ein Ensemble — mit noch hinzutretendem Chor — entwickelt, treffen wir in „Leonore“ gerade das Gegenteil. Nur das Wort „O Gott“ singt Leonore allein, sofort setzen dann, und zwar miteinander, sämtliche anderen Personen ein, so daß man einem geschlossenen Solo-Ensemble gegenübersteht, in dem keine Person sich von der anderen abhebt; erst im zweiten Teil treten die Stimmen auseinander. Er herrscht also gerade umgekehrtes Verhältnis wie im „Fidelio“.

Was wird vom dramatischen, dem zunächst allein maßgebenden Standpunkt, das Gegebene sein? Ich denke, die „Fidelio“-Anlage liegt so nahe, daß man sich verwundern darf, daß Beethoven erst nachträglich zu ihr gelangte. Die Situation wird vor allem von den Worten der ersten Verse: „O Gott, welch' ein Augenblick! O unaussprechlich süßes Glück!“ erfüllt, Worte, die unmittelbar aus dem Seelenzustand Leonores und Florestans herauswachsen, während die anderen Personen an ihnen nur mittelbar beteiligt sind. Was ist denn überhaupt geschehen? Der Minister will Florestan durch Rocco die Fesseln abnehmen lassen, da erscheint ihm plötzlich als das Angemessene, daß Leonore dies tue. Im ersten Falle hätte es sich überhaupt um keine bedeutsame Situation gehandelt, und das Ganze würde nur zu einer kleinen Episode gereicht haben, im zweiten Fall geschieht ebenfalls nichts Außerordentliches, nichts, das als solches nicht für selbstverständlich erklärt würde, jedenfalls liegt aber der dramatische Schwerpunkt der Situation auf Florestan und Leonore, und wir dürfen nunmehr unsrer Verwunderung noch stärkeren Ausdruck geben, daß die beiden in der Oper „Leonore“ nicht von den andern sich abheben. Dabei schreibt aber Beethoven eine derart ausführliche, lang dauernde Musik, daß diese Szene mit ihren vier Versen zur längsten im ganzen dritten Akt wird. Welche Eigentümlichkeiten vom dramatischen Gesichtspunkt aus! Sie beheben sich auch dann nicht wirklich, wenn wir die Worte in einem tieferen Sinn verstehen, daß wir nämlich sagen: Florestans Entfesselung ist ein Symbol der Befreiung; so wie er, werden auch andere, ungerecht Gefesselte befreit werden, und Leonore erschiene in diesem Augenblick als die Verkörperung der Befreiung. Gerade in diesem Fall mußte sich die Gemahlin Florestans aber um so mehr hervorheben, während sie ja gerade in der Urfassung des Werks im Ensemble aufgeht. Auch so kämen wir also zu keinem rechten Ziel. Vom rein dramatischen Standpunkt hätten wir aber überhaupt zu fragen, ob denn die Musik nicht anders ausfallen hätte müssen. Ergeben die Worte „O Gott, welch' ein Augenblick!“ nicht ein außerordentlich spannendes Moment, sind nicht aller Augen auf das Paar gerichtet, auf Leonore, die sich ihrem Gatten nähern und seine Fesseln fallen lassen wird, kurz, wird das Moment der Spannung nicht das wenigstens zunächst maßgebende sein? Und die Musik! Weist sie — ich komme nachher ausführlich auf sie zu sprechen — auch nur eine Spur von Spannung auf, nimmt sie nicht von aller situationsmäßigen Dramatik Abstand? Liegt doch der ganze, mit Plötzlichkeit her-

beigeführte, unbeschreiblich ruhige F-dur-Satz fast wie ein Traumland inmitten des Ganzen!

Je sorgfältiger wir denn auch fragen und untersuchen, um so weniger dürften wir mit der Stelle fertig werden. Kein Moment will zum andern wirklich passen, eines schließt das andere aus, als sicher können wir schließlich nur ansehen, daß Beethoven den „Augenblick" überaus lange, in der Urfassung noch länger wie in der endgültigen, festgehalten hat, und zwar mit einer Musik, der vom dramatischen Standpunkt nicht wirklich beizukommen ist, die aber ein derart reines Glücksempfinden ausstrahlt, daß wir ohne weiteres in dieses hineingezogen werden und nach keinem Woher und Warum im dramatischen Sinn fragen.

Man darf denn auch mit Bestimmtheit der Auffassung Ausdruck geben, daß Beethoven vom Standpunkte des Leonorenkomponisten niemals zu dieser Art von Musik gekommen wäre, wie man auch bezweifeln darf, daß er in diesem Fall die Situation so lange festgehalten hätte. Nun verhält sich die Sache auch wirklich so, daß die ganze Musik einem anderen Werk entstammt, und zwar der noch der Bonner Zeit angehörigen Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II. aus dem Jahr 1790, also dem Werk eines Zwanzigjährigen.

Lediglich von hier aus wird es auch möglich sein, Wesen und Bedeutung unserer Musik in voller Klarheit erkennen zu können, was uns zugleich mit einem der bei Beethoven sehr seltenen Beispiele der Wiederverwendung früher entstandener Musik für spätere Werke bekannt macht.

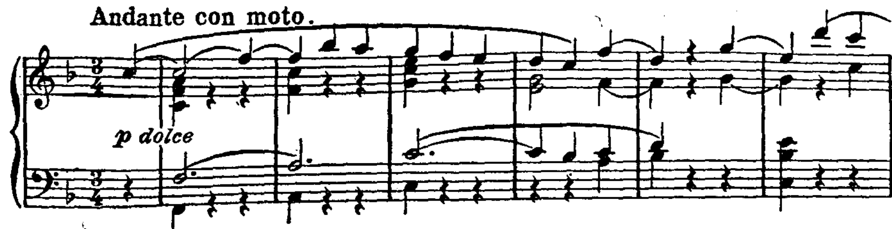
In der Kantate wird Joseph II. in rationalistischer Auftragung als der von Gott erkorene Held gepriesen, der dem „tobenden Ungeheuer" (des Fanatismus) aufs „Haupt getreten" sei und die Menschheit aus den nächtlichen „Tiefen der Hölle" befreit habe. Und nun?

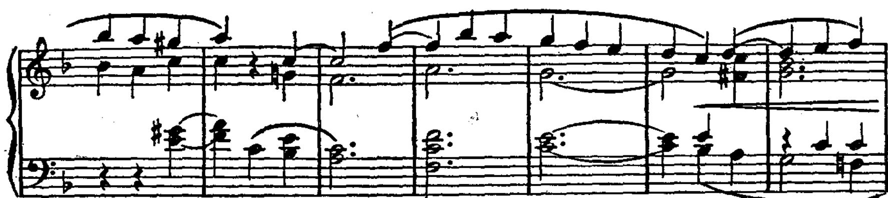
> Da stiegen die Menschen ans Licht,
> Da drehte sich glücklicher die Erd' um die Sonne,
> Und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit!

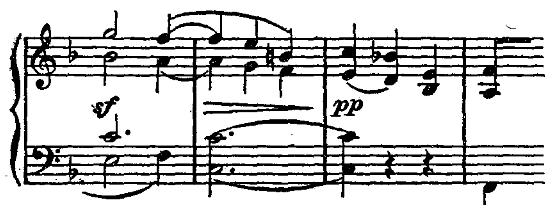
Das ist der Text zu der Musik, die der 35-, resp. 44jährige Beethoven würdig befunden hat, ohne irgendwelche inneren Änderungen seiner Oper angehören zu dürfen, aus keinem anderen Grunde natürlich, als weil sie in idealer Weise erfüllte, was ihm für diese Stelle vorschwebte. Ja, vielleicht haben wir uns den Prozeß für die Verwendung dieser Musik so vorzustellen, daß für Beethoven von allem Anfang feststand, diese für ihn selbst so ungemein bedeutungsvolle Stelle aus der Josephkantate in die Oper aufzunehmen, weil sie in einer ganz wunderbaren, nicht zu übertreffenden musikalischen Fassung enthielt, was seinem innersten Wesen nach auch mit dem ideellen Charakter der Oper zusammenhing. Und nun suchte er in dieser einen Ort, wo er dieses frühe Dokument seines Glaubens an eine auf Freiheit gestellte höhere Bestimmung der Menschheit einfügen konnte und, wie der Text der Oper nun einmal vorlag, konnte er keinen besseren finden als den „Augenblick", als der Minister, gleichsam Joseph II. vertretend, die offizielle Befreiung Florestans anordnet. Derart stark hat Beethoven zunächst — in der „Leonore" — den Blick nur auf die ideale „Freiheitsmusik" gerichtet, daß er eigentlich nichts anderes als diese sieht und unempfindlich gegenüber dramatisch-situationsmäßigen Forderungen

wird. Denn lediglich hieraus kann es erklärt werden, daß er Leonore und Florestan nicht im geringsten herausarbeitet, ferner aber dieser Musik eine derartige Ausdehnung gibt, daß nicht mehr dramatische Prinzipien walten, sondern oratorische. Als dann Beethoven das Werk in die endgültige Fassung brachte, wurde auch diese Stelle einer dramatischen Kritik unterzogen und dramatischen Rücksichten, soweit es möglich war, Raum gegeben. An der Stelle als solchen hielt er aber fest, ja er unterstrich sie insofern noch besonders, als er das Tempo nochmals verlangsamte, so daß aus dem ursprünglichen Andante con moto ein Sostenuto assai geworden ist. Auch hierfür haben wir nach dem Grund zu forschen, und gerade das sehr langsame Zeitmaß gibt uns wichtige Fingerzeige, wie Beethoven die Stelle in „Fidelio" aufgefaßt haben wollte. Das ungemein gedehnte Zeitmaß bewirkt zunächst, daß diese Stelle sich von ihrer Umgebung aufs stärkste abhebt, uns mit einem Ruck — auch durch plötzliches F-dur nach A-dur — in andere Sphären führen soll. So liegt unser Stück, wie bereits mehrmals erwähnt, gleichsam traumhaft zwischen irdisch bewegten Partien. Denn auch der Schluß der Oper mit seinem dithyrambischen Preisgesang auf das Weib und seine Treue führt wieder in wuchtigem, realem C-dur-Allegro zum mindesten in greifbare irdische Regionen. Beethoven wollte also unsere Szene vom realen Leben möglichst getrennt wissen, was von Dirigenten, die diese Stelle vielfach nicht nach Vorschrift sostenutomäßig ausführen lassen, nicht genügend beobachtet wird. Seine Auffassung geht dahin, daß die ganzen Personen, vor allem Florestan und Leonore, sich in einem Zustand der Entrücktheit befinden, zumindestens über sich hinausgehoben sind, wofür den Anlaß die vom Minister angeordnete Lösung der Ketten durch Leonore bietet, die nun eben — als solche etwas Äußerliches — symbolisch wird für eine Lösung von den Fesseln irdischen Gebundenseins überhaupt. Beethoven hatte ein inneres Recht, das äußere Drama eine Zeitlang gewissermaßen stehen zu lassen, um so eher war er an Hand dieser Musik in der Lage, zum Ausdruck zu bringen, in welch reine Sphären der Mensch durch Befreiung von Fesseln gelangen kann, und sei es nur für einen „Augenblick", den nun eben ein Künstler durch die Mittel seiner Kunst zu einem solchen von fühlbarer, zum vollen Bewußtsein erhobener Dauer machen kann. Das reale Leben bietet den meisten Menschen selten Gelegenheit, über sich selbst erhoben zu werden, und doch sind es diese „Augenblicke", die ihm die sichere Vorstellung der höheren Bestimmung seiner selbst und des Menschengeschlechts überhaupt geben können. Und wehe ihm, wenn er solcher Augenblicke nicht mehr fähig ist, sie nicht als sein höheres Selbst zu fühlen vermag. Das etwa ist der tiefere Sinn dieser „Fidelio"-Stelle, und wir begreifen nun wohl auch, warum sie Beethoven durch ein derart auffallend langsames Zeitmaß noch im besonderen hervorgehoben hat.

Alles drängt nun darauf hin, unsere Musik am Ort ihrer Entstehung näher kennen zu lernen. Es ist dies ein mit „Aria con coro" überschriebener Doppelsatz von gegen 150 Takten Ausdehnung im Tempo eines Andante con moto. Die Orchestereinleitung möge schon deshalb mitgeteilt sein, weil sie einige schöne, selbständige Züge enthält, die Beethoven in der Oper fallen lassen mußte. Nebenbei sei bemerkt, daß schon die Kantate vor allem mit den Bläsern arbeitet.

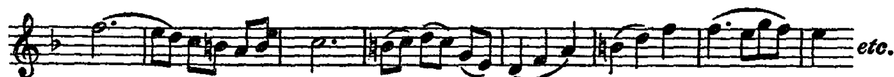






Hier setzt die Singstimme ein, die besonderer Gründe wegen wenigstens teilweise angegeben sei:





Diese wunderbar milde, innerlich reiche und von metaphysischer Wärme still durchglühte Melodie sei nun eben als Humanitätsmelodie bezeichnet. Sie gehört zu den Dokumenten des edelsten Geistes dieser Zeit in Deutschland, dem einzigen Land, das die Freiheitsidee in einem allem Äußerlichen entgegengesetzten Sinn von innen heraus zu vergeistigen suchte, was sichtbar wurde in dem Wirken seiner edelsten Künstler und Philosophen. Gerade der junge Beethoven, aufs äußerste gepackt von den ersten Boten der französischen Revolution, glaubte an das Anbrechen einer neuen Zeit, in der der Mensch sich seiner äußeren und inneren Freiheit bedienen und, wie es in der Kantate heißt, ans Licht steigen werde. Und wie sieht der neue Mensch, die neue Welt aus? Das eben soll dieser Musiksatz zeigen, in dem zuerst die das Individuum verkörpernde Einzelstimme das Wort ergreift, um hierauf den ganzen Chor, die ganze Menschheit an sich zu ziehen. Wie schlackenlos, weitgeschwungen die Melodie, welch sinnvolles Auf- und Ansteigen sowohl in diatonischen wie akkordischen Schritten, d. h. allmählicher wie schwebender Bewegung, welch große Rolle spielen weich und warm sich hingebende Vorhalte. Welch edle, reine Musik ist dies! Die Vokalstimme habe ich deshalb

besonders angegeben, um nahezulegen, daß der Anfang wohl kaum rein vokalen Ursprungs ist, wie besonders aus der breiten Behandlung von Nebensilben am Anfang wohl deutlich sichtbar wird. Vielmehr scheint es sich um eine vorzugsweise instrumentale Eingebung zu handeln, die aber wieder dem Sinn der Worte ihre Entstehung verdankt. Denn als Ganzes steigt die Melodie von der Tiefe in die Höhe, und zwar in ihren äußersten Grenzen um einundeinhalb Oktaven. Mit welcher Freiheit hebt und senkt sich das alles, wie denn im ganzen Stück etwas von dem Wesen einer „unendlichen" Melodie lebt.

Unbedingt steckt in der Melodie ein eigener, ganz bestimmter Ton, den wir mit dem Wort „Humanität" zu bezeichnen suchten. Daß diesen Ton bereits der zwanzigjährige Beethoven nicht nur in sich hatte, sondern ihm auch vollendeten künstlerischen Ausdruck zu geben vermochte, gehört in seine innerste Biographie. Man halte sich vor Augen, daß damals die Zauberflöte mit ihren weltfeierlichen, eine neue Zeit verkündenden Gesängen noch nicht geschrieben war, Beethoven demnach seine Seele von dieser wahrhaft neuen Musik nicht befruchten lassen konnte. Man vergleiche Sarastros ebenfalls in F-dur stehendes: O Isis und Osiris mit unserem Gesang. Man findet bei aller, auf die Naturen von Mozart und Beethoven zurückgehenden Verschiedenheit mancherlei Gemeinschaftliches. Keiner hatte es aber vom anderen, sondern jeder aus sich selbst heraus, und das ist das so ungemein Bezeichnende für den jungen Beethoven. Ihm wie Mozart mochte vielleicht Gluck mit der Elysiums-Musik in Orpheus und Eurydike etwas vorgearbeitet haben — steht doch auch diese vorzugsweise in F-dur! —, all das beweist aber nur die Zusammengehörigkeit dieser Männer in innersten seelischen Gebieten, zeigt weiterhin ein Herauswachsen aus gleichen Kulturbestrebungen. Wie tief bezeichnend für diese Zeit einer deutschen Kultur, daß selbst ihre reinsten Ausstrahlungen in als solchen ganz verschieden gearteten Künstlern erster Ordnung, und zwar unabhängig voneinander, ganz bewußten künstlerischen Ausdruck von klassisch unvergänglicher Bedeutung gewonnen haben, was zu allem hin auch zeigt, wie reich wir damals waren. Beethoven als der jüngste der drei Männer ist am frühesten zu diesen seltenen Emanationen gelangt, weil er, an und für sich mit einer feurigen Freiheitsseele geboren, in freiheitlichen Ideen aufwuchs und die Anfänge der Revolution von der Nähe erlebte. Aber man gerät doch immer wieder ins Staunen darüber, daß einem zwanzigjährigen Jüngling der Ton eines reinsten Humanitätsgefühls überhaupt und ferner in absoluter künstlerischer Vollendung zu Gebote stand. Da lernt man erkennen, aus welchen „Höhen" dieser niedrig Geborene gekommen ist.

Noch eine zweite Humanitätsmelodie haben wir ins Auge zu fassen, die Beethoven aber erst für den „Fidelio" geschrieben hat und die somit über zwei Jahrzehnte jünger ist als die besprochene. Es betrifft eine ganz kurze, nur viertaktige, aber ungemein eindrucksvolle Melodie, die trotz ihres raschen Vorübergehens — immerhin wird sie zweimal gesungen — jedem, der sie ein einziges Mal auf seinen inneren Menschen wirken ließ, unauslöschlichen Eindruck gemacht haben dürfte, jene Melodie, die von dem Minister, in dem Freiheit, Menschenwürde und Humanität sich verkörpern, auf die Worte gesungen wird:

Es sucht der Bruder seine Brüder,
Und kann er helfen, hilft er gern.

Worte, die geradesogut in der „Zauberflöte“ stehen und von Sarastro gesungen werden könnten. Einen so durchaus eigenen Ausdruck die Melodie Beethovens auch hat, es ist nicht ausgeschlossen, daß sie in Anlehnung an Mozarts „In diesen heilgen Hallen“ entstanden ist, da fast vollkommene metrische Übereinstimmung zwischen den beiden Melodien herrscht. Ich notiere sie denn auch unmittelbar nebeneinander:

Beethoven.

Es sucht der Bru-der sei-ne Brü-der und kann er hel-fen, hilft er gern

Mozart.

In die-sen heil'-gen Hal-len, kennt man die Ra-che nicht

Indessen können wir den unmittelbaren Zusammenhang der beiden Melodien ruhig auf sich beruhen lassen — den ideellen merkt man bei aller Verschiedenheit ohne weiteres —, bei der Art Beethovenschen Schaffens und seiner großen Liebe und Verehrung gerade für die „Zauberflöte“ durfte wohl davon gesprochen werden. Was sind das nun für ein paar herrliche, in sich gefestigte Takte von milder Kraft und herzlichster Wärme! Aus ein paar derartigen Tönen spricht eine ganze Weltanschauung, nur ein großer, guter, menschenliebender Mann vermag so etwas zu schreiben. Von der früheren Melodie unterscheidet sie sich nicht unerheblich; sie ist irdisch gefestigter als jene mit ihrem unbeschreiblichen metaphysischen Schimmer, gegenständlicher, greifbarer, man könnte sogar sagen, sie habe den Ausdruck werktätiger Liebe. Insofern bildet sie mit ihrer durchaus irdisch-menschlichen Liebeswärme eine willkommene Ergänzung zu jener Jugendmelodie, die wie ein göttliches Wunder vor uns aufsteigt und Licht und Wärme in uns verbreitet, auf daß wir — und das mag die tiefere Bedeutung der zweiten Melodie sein — fähig und willens seien, uns auch im Sinne echter Menschenliebe zu betätigen. Man bemerke nun auch noch, mit welcher Liebe Beethoven den Orchesterpart zu den paar Takten ausgearbeitet hat, kommt es ihm doch geradezu darauf an, zwei Melodien einander suchen zu lassen, wie der Text es ausspricht. Während die Holzbläser (Flöte, Klarinette, Fagott) in drei Oktaven die Gesangsmelodie spielen, wird die scheinbare Begleitfigur der ersten Violine zu einer selbständigen Stimme gestaltet, sich rankend um die starke, helfende Hauptstimme, bis sie sich am Schluß vereinigen. Man darf derartiges wohl näher betrachten:

Schließlich möchte ich doch noch darauf hinweisen, daß der zweite Teil der Melodie auch an anderen Stellen der Oper, und zwar schon

der „Leonore“ zu finden ist, wie auch noch klarer werden soll, daß die Melodie mit der angeführten Melodie von Mozart denn doch wirklich zu tun haben dürfte. Zweimal treffen wir diesen Melodieteil von Leonore gesungen, beide Male in E-dur, das erstemal zudem mit einer Baßstimme, und zwar einer herabsteigenden Tonleiterfigur, wie man sie in Mozarts Gesang so herrlich angewendet findet. Im E-dur-Adagio ihrer großen Szene (Abscheulicher) singt Leonore:



und im A-dur-Terzett des zweiten Aktes (Euch werde Lohn):



Die später geschriebene Ministermelodie ist also wohl aus dieser hervorgegangen, die ihrerseits ihre Abkunft von der „Zauberflöte“ kaum verleugnen wird. Und Leonore, verkörpert sie mit ihrer Gattentreue nicht auch zugleich jene Menschenliebe, von der der Minister spricht? Sie sucht ihren Gatten, und daß die Melodie ihrem Munde noch mit gesteigerter Wärme entströmt, ergibt sich mit Notwendigkeit. So viel ersehen wir ja jedenfalls, daß unsre Melodie in Beethoven tief verankert war. Und so entquoll sie seinem innersten Herzen.

*

Es ist heute gar viel von Internationalität der Musik, einem internationalen Melos und was weiß ich nicht alles die Rede; von tief menschlichen, die Welt durchdringenden und beglückenden Melodien hat man aber noch nichts vernommen. Ist doch alles, was mit Seele zu tun haben könnte, so gut wie vollständig kaput gemacht, die Seele in der Tonkunst wirklich in alle internationalen Windrichtungen zerstreut. Es käme aber einer Profanation Beethovens gleich, beschäftigten wir uns gerade jetzt, nachdem wir einige seiner reinsten Menschheitsmelodien belauschen konnten, mit Fragen einer entgleisten, wurzellosen Kunst. Das widerspräche sich etwa in gleichem Maße wie gegenwärtiges Völkerbundsgetue und Beethovensches Humanitätsgefühl. Wohl aber haben wir allen Grund, uns tief gerade in solche Melodien einzuleben und sie zu unserem innersten Besitztum zu machen, die von der Göttlichkeit der menschlichen Natur zeugen und unser Vertrauen auf reinere, dem Boden einer wahren und starken Humanität entwachsende Zeiten stärken. Wollen wir aber derartige „Töne“ auch wieder in unsere eigene Musik bekommen — und das müssen wir, soll die Tonkunst überhaupt wieder Ausfluß eines höheren Seins werden —, so heißt es zunächst stillen und feinen Herzens dort lauschen, wo diese Töne ihre menschliche und künstlerische Heimat besitzen. Erst wenn wir diese stille Vorarbeit geleistet haben, zeigt sich vielleicht auch uns ein Weg, auf dem wir „zum Licht“ steigen können.

Eine musikästhetische Irrlehre

(Zu Paul Bekkers Büchern „Klang und Eros“ und „Neue Musik“)

Neue Betrachtungen eines fortschrittlichen Reaktionärs*)

Von **Martin Friedland**, Berlin

In kurzem zeitlichen Abstande erschienen bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, die vorliegenden beiden Sammelbände; während „Klang und Eros“ (1922) wiederum eine größere Zahl von Zeitungsaufsätzen vereinigt, bringt „Neue Musik“ (1923) fünf bereits früher im Druck vorgelegene Einzelschriften des Frankfurter Kritikers („Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler“, „Franz Schreker“, „Neue Musik“, „Die Weltgeltung der deutschen Musik“, „Deutsche Musik der Gegenwart“) unter eine Buchdecke.

Grundsätzlich muß jedem Tagesschriftsteller, sofern sein Erkenntnisstreben und seine geistige Perspektive über die zeitliche Gebundenheit hinausreicht, das Recht zuerkannt werden, seine Arbeiten vor ephemeren Augenblickswirkungen zu retten, sich späterer, der Bedeutung der Materie entsprechender Nachwirkungen zu versichern. Zieht man weiter die Zerfahrenheit, Zersplitterung und Richtungslosigkeit unserer derzeitigen künstlerischen Tendenzen und demgemäß auch die widerspruchsvollen, auseinanderstrebenden und sich entgegenstehenden kritischen Stimmen in Betracht, so kann es auch für die ernsthaft künstlerisch Beteiligten nicht bedeutungslos sein, zu vernehmen, wie sich dieses vielgestaltige, in einem Zentralpunkt kaum mehr zu erfassende, durch und durch problematische Gebilde Musik in einem einzigen, scharfen Intellekte widerspiegelt, sich dort einordnet, überschaulich gemacht, in seinem Wesenskern erfaßt und auf wenige große Richtlinien gebracht wird. Wie der Versuch unternommen wird, jeden neuen Kunstwert in das zeitüberdauernde Inventar unseres großen Geistesbesitzes einzufügen.

Nur Neid oder böser Wille könnte in Abrede stellen, daß wir in Paul Bekker eine bedeutende kritische Potenz zu erkennen haben, die in vollem Umfange diese sachlichen Vorbedingungen mitbringt. Er ist ein eminent kunstphilosophisch ästhetisch und logisch-kritisch beanlagter Kopf, der stets nach dem inneren Gesetz des Kunstwerkes Ausschau halten, seinen Herzschlag belauschen, das Geäder des künstlerischen Organismus bloßlegen möchte. Dazu gesellt sich eine große Weite des Blickes, ein ausgebreitetes Wissen und eine bedeutende Fähigkeit, selbst abstrakte Gedankengänge im Worte plastisch-anschaulich auszuformen. Aber das Geschenk so großer Gaben und Vorzüge ist dem Frankfurter Kritiker leider nicht ohne gewichtige Einschränkungen und Abstriche verliehen, und die Stärke seines Intellektes wird da zur Schwäche, wo einmal Gefühl alles sein sollte. Wenn der kürzlich verstorbene Wiener Philosoph Wilh. Jerusalem die „Hypertrophie des Intellektes“ als ein Zeitsymptom zu erkennen meint, so stellt er ihr sogleich eine „Atrophie des Gefühles“, d. h. des unangekränkelten, naiven, unverbildeten, sozusagen „rotbäckigen“ Gefühles gegenüber. Diese „Gefühlsdörre“, diese Mängel sehe ich in Bekkers intellektueller Neigung zu übertriebener logisch-ästhetischer

---

*) Siehe „Zeitschrift für Musik“ 1922, Nr. 15/16.

Systematik, in seinem Wunsche, durchaus Urmotive, blitzartig erhellende Lösungen, ein geistiges Zentrum für Widerstrebendes, Auseinanderstrebendes, gefühlsmäßig in einem Zentralpunkt eben nicht zu Vereinigendes, aufzufinden. Vor allem aber in seinem oft bemerkten dialektischen Geschick, richtige und scharf gesehene Einzelerkenntnisse zu Fundamentalwahrheiten ausweiten, ein Problem, wenn es sich ihm nicht fügen will, zurechtbiegen zu wollen. Der Scharfsichtige wird zu einem Übersichtigen, der die allzu einfachen, naheliegenden Tatsachen geflissentlich übersieht, der vorgefaßten Idee zuliebe zu einem Ideologen wird, Halb-, ja Viertelwahrheiten für vollwichtige Erkenntnisse ausgibt.

Und an dieser Stelle liegt die Gefahr seines kunstschriftstellerischen Wirkens. Wenn der Fachmann, der Wissende, an dem dialektischen Virtuosenstück — sozusagen ein platonisches, geistig-ideelles Interesse nehmen kann, den Denkprozeß als solchen interessiert verfolgt, unbeschadet des Bewußtseins, daß er zu Verstiegenheiten hinführt, so werden die vielen, allzuvielen Denkunmündigen, die Paradoxen- und Schlagwortjäger, alle diejenigen, die sich selbst „nicht mehr auskennen", zu Opfern des dialektischen Frankfurter Sirenengesanges, sie schwören schließlich gläubig zur roten Fahne dieser neuen Ästhetik. Für die Atonalisten, Linearisten, Vierteltonexperimentatoren usw. und für deren Irrlehre ist Paul Bekker gegenwärtig der kritische Hoheprister, ihre zweifelhaftesten Produkte sind durch die Grundanschauungen seiner Schriften legitimiert und im innersten Kerne gerechtfertigt. Der Tenor seiner Auseinandersetzungen ist sinngemäß gleichbedeutend mit der Verneinung aller „neuen Musik", die nicht auf dem toten Geleise Schönbergs und seiner Korybanten einherfährt (Neue Musik S. 204): „Wenn wir überhaupt an die Möglichkeit des Weiterlebens der Musik oberhalb der blöden Gewohnheit und des gedankenlosen Betriebes glauben, so können wir es nur in der Richtung der prophetischen Kunst Schönbergs für denkbar halten" (!).

Dieser kritisch-ästhetische Fundamentalsatz sagt alles, er ist das Todesurteil über alle Bestrebungen, sich noch melodisch-harmonisch und in periodischen Formen tonlich auszuwirken, er ist die alleinige Perspektive für Bekkers Auffassung und Beurteilung der Musik unserer Zeit.

Sich mit Bekker definitiv auseinandersetzen, hieße ein neues Buch schreiben. So sehr ein geistiges Turnier mit diesem elastischen Kämpen reizt, so sehr zwingt doch eine billige Rücksichtnahme auf die Leser einer Zeitschrift, sich auf die unerläßlichen „Hauptgänge" zu beschränken. Das ist um so leichter möglich, als sich, bei Bekkers Willen zur Systematik, seine ganze Irrlehre auf einige Grundirrtümer reduzieren läßt, die gewissermaßen den Basso ostinato zu dem kunstvollen kontrapunktischen Gefüge seiner ganzen, verlockenden Dialektik bilden. Ein einziges rhetorisches Bild, das er (N. M. S. 199) aufgreift, möchte ich als symptomatisch für die Gesamtanschauung unserer Jüngsten vom Wesen der Kunst ansehen: dasjenige des „Entdeckers" Kolumbus. Wie Kolumbus auszog, Amerika, oder vielmehr einen neuen Seeweg nach Indien zu entdecken, so sollen die jüngsten „Kolumbi" auf die Suche nach dem „Neuland" der Tonkunst gehen. Zwar zitiert Bekker selbst kurz vorher Beethovens bedeutungsschweres Wort: „Alles Neue gebiert sich von selbst, ohne daß man danach sucht", aber soviel Zeit, die Selbstoffen-

barung, das Neuland des Gefühles abzuwarten, hat niemand mehr, man sucht mit dem Verstand. Sagt Schiller in seinem bekannten Distichon „Kolumbus" nicht mit Bewußtsein: „Liegt sie (die Küste) doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand?" Man sucht nach Systemen, in dem törichten Glauben, deren Ausfüllung später von selbst zu finden, man sucht ein leeres Tongerüst, an dem eine dekadente, geschwächte schöpferische Potenz sich neu aufrichten könnte, man bedenkt nicht, daß beim neuen Lebewesen im Mutterleibe nicht erst das Skelett allein, sondern Knochen, Fleisch und Blut gleichzeitig entstehen. Ihr Verblendeten, käme doch ein einziger, der uns mit einem einzigen neuen Werk widerstandslos in Bann schlüge, mit einem Werk, das so unerhört neu klänge und von dem wir doch nicht das „Warum" und „Weshalb" wüßten; von dem uns sein Schöpfer erst dann, wenn wir ihm ganz verfallen, verriete, daß dieses Wunder im Bereiche des Atonalismus oder eines x-beliebigen „Ismus" vollbracht sei! —

Das war ja die Schuld jener von Bekker charakterisierten Schwächlinge der Wagnerschen Musikdramen-Romantik, daß sie ein System adoptierten oder vielmehr usurpierten, das von der Persönlichkeit seines geistigen Urhebers untrennbar war, daß sie ein fremdes theoretisches Gerüst mit dem Blut ihrer Seele auszufüllen trachteten. Ihr Kleingläubigen, die ihr die Kunst der Romantik für „rational" erklärt, weil sie von gedanklichen, außermusikalischen Vorstellungen befruchtet, weil sie charakterisierte und philosophierte, während ihr die Gehirnsekrete eines Schönberg für „irrational" ausgebt, jenes Musikers, bei dem durch eine gewaltsame, im Wahn verübte pathologische Selbstverstümmlung die Seele exstirpiert wurde und das kranke Gehirn ihren Platz ergriffen hat! Wißt ihr nicht, daß das „Irrationalste", dem Verstand unfaßbarste, Inkommensurabelste, wie der geniale Musikphantast E. T. A. Hoffmann sagte, eine einzige geniale Melodie ist, ganz gleich, ob sie nun das Wort, der Gedanke oder das Gefühl ins tönende Leben gerufen, begreift ihr nicht, daß eine geniale Melodie, so harmonisch-periodisch man sie nur will, aus metaphysischen Tiefen ans Licht kommt, die dem Verstande ewig unergründlich bleiben werden, aus Seelenbezirken, in die noch kein profaner Blick dringen durfte? Ist euch noch niemals der Gedanke gekommen, daß mit einem Tonsystem das Rätsel der Seelenkunst Musik ebensowenig zu lösen ist, wie das Welträtsel durch ein Weltanschauungssystem? Wie kommt ihr zu der frevelhaften Behauptung, ein System sei jetzt, gerade jetzt, ausgeschöpft, in dem vor kaum 50 Jahren Genies noch Unvergängliches, Unsagbares gesagt haben? Ist eure geistige Struktur, euer Besitz an Gemüts- und Seelenwerten dieser vorletzten Generation so überlegen, so ganz anders geartet, daß ihr nur mit gänzlich anderem Material eure neuen Tonbauten errichten könnt? Wer darf wagen, ein System zum alten Eisen zu werfen, bevor nicht erwiesen ist, daß keine vollwertigen, lebenskräftigen, zeitüberdauernden Kunstwerke mit ihm und durch es mehr geleistet werden könnten? Es ist einzig und allein das pathologische Mißtrauen in das eigene Seelenvermögen, mit einem einmal gegebenen Tonmaterial und nach Maßgabe der diesem immanenten Möglichkeiten und Bedingungen sich ehrlich, frei und wahrhaftig künstlerisch ausleben zu können. Es ist das Nicht-Einsehenwollen, daß auch im Kunstbereiche metaphysisch „denique fines sunt", deren

gewalttätige Durchbrechung oder Sprengung nichts anderes als Vernichtung und Verneinung bedeuten kann! — Doch gewiß, man wird es müde, diese Selbstverständlichkeiten immer wieder zu sagen. Mir liegt ein Vorschlag sozusagen auf der Zunge: macht einmal ein Tonkünstlerfest, bei dem grundsätzlich alle „Isten" ausgeschlossen sind, also nicht vom letzten, sondern, sagen wir, vorletzten Schnitt, mit melodisch-harmonisch-periodischer Musik, schreibt auf solche Musik ein Preisausschreiben aus, sei es nur, um negativ den Beweis zu erbringen, daß sie heute unmöglich ist. Schaut nicht, wenn ihr die eingehenden Partituren anseht, nach dem äußeren Duktus des Notenbildes, nach linearen oder vertikalen Harmonien, schaut auf Musik, auf melodische Erfindung, harmonische und kontrapunktische Ausdruckskraft. Und wir werden sehen. Macht einmal ein Musikfest der Musik, eine Apotheose des reinen Dreiklangs, macht eine Ausstellung der Nichtatonalisten, Nichtlinearisten, der Systemlosen, der Nichtausgestellten! — (Fortsetzung folgt)

August Reuß

Von **Georg Seywald**, Mainburg

Aus der „Münchner-Schule", deren Begründer und geistiger Mittelpunkt der allzufrüh verstorbene und ganz zu Unrecht total vergessene Meister Thuille (1861 bis 1907) war, sind die verschiedensten Individualitäten hervorgegangen. Wir erinnern nur an Waltershausen und Braunfels. Diese Tatsache erhellt blitzartig die Unrichtigkeit der Annahme, als würden Thuilles seinerzeitige Schüler — „Münchner-Schule" — eine ganz bestimmt begrenzte — von ihrem genialen Lehrer ihnen gegebene — „Richtung" verkörpern. Konnten sich auch nicht alle Schüler Thuilles durchsetzen und dauernde künstlerische Erfolge erringen, so zählen sie doch in ihren Reihen eine erfreuliche Zahl hochstrebender und kraftvoller Persönlichkeiten. Zu den sympathischsten Erscheinungen gehört zweifellos August Reuß, mit kurzen Unterbrechungen seit 1903 in München als Theorielehrer wirkend.

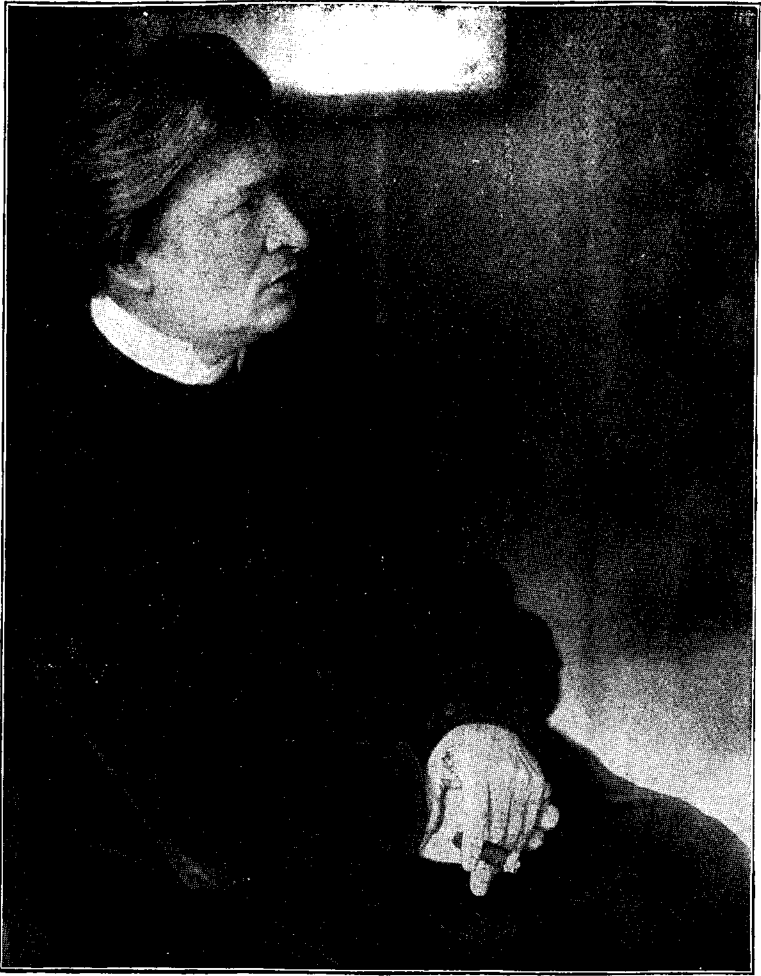
Reuß ist eine stille, vornehme, ganz nach Verinnerlichung strebende, künstlerisch und menschlich gleich stark fesselnde Individualität, deren Schaffensgebilden wir nur dann gerecht werden, wenn wir sie aus ihrem eigensten Wesen heraus zu begreifen versuchen. Hierfür ist aber der äußere Lebensgang nicht unwesentlich.

Reuß, am 6. März 1871 in Liliendorf bei Znaim als Sohn eines Ingenieurs geboren, wurde zunächst nach dem Willen des Vaters für den kaufmännischen Beruf bestimmt und mußte, obwohl sich schon frühzeitig die musikalischen Schwingen im Knaben regten — er verfaßte als fabulierender siebenjähriger Knirps auf einer Bahnfahrt zum wein- und liederfrohen Würzburg ein anmutiges, selbstgedichtetes Reiseliedchen —, die Sysiphusqualen, in einem seinem Inneren fremden Berufe tätig sein zu müssen, bis zum 29. Lebensjahre ertragen. Trotzdem blieb diese Zeit für seinen eigentlichen Beruf nicht ungenützt; als eifriger Autodidakt lernte er jahrelang ohne Leitung in seiner Kunst. (Eine Frucht dieses Studiums ist das von Dr. Göhler mit dem Leipziger Riedel-Verein zur Aufführung gebrachte „Waldlied" für Männerchor mit Tenorsolo, Orchester und Harfe, verlegt bei Hofmeister in Leipzig.)

Es folgten sodann vier angestrengte Lehrjahre bei Meister Thuille. Während ihnen entstanden neben stimmungssatten Sololiedern und Chören der „Symphonische Prolog" zu Hofmannsthals „Der Tor und der Tod" — uraufgeführt 1901 in Elberfeld unter Dr. Haym — und das Klavierquintett F-Moll op. 12, ein gedankenreiches, erstaunlich reifes, die Beachtung auch heute noch verdienendes Jugendwerk. (Beide bei Kistner, Leipzig.) Um sich Gewandtheit in der Orchesterleitung anzueignen und um mit dem Bühnenbetrieb vertraut zu werden, ging Reuß 1906 als dritter Kapellmeister ans Augsburger Theater. Ein Engagement am Magdeburger Theater mußte er bald wieder aufgeben, da er an schwerer Herzneurose erkrankte. (Folge der Überarbeit bei Komposition seines, 1909 in Graz mit starkem Erfolg über die Rampe gehenden Opernlustspiels „Herzog Philipps Braut-



August Reuß



Ferruccio Busoni †

(Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig)

fahrt" [Text von Gumppenberg], aus dem er ein Thema zur Schaffung seiner wirklich köstlichen „Landsommertage" [Variationen für Klavier zwei- oder vierhändig — Wunderhornverlag München —] benützte.)

Die Zahl seiner Kompositionen ist keine überreiche. Die Gründe hierfür sind einmal in dem verspäteten Hinwenden zur Künstlerlaufbahn und ferner darin zu suchen, daß Reuß nie und nimmer „absolute Musik" um ihrer selbst willen schreiben konnte. „Leeres Geklingel", bloßes Formenspiel widerstreben seiner Kunstauffassung. Seine Musik ist tönend gewordenes, tiefinnerliches, verdichtetes Erleben und entquillt starkem Ausdrucksbedürfnis und starker Ausdruckskraft. Er ist ein begeisterter Verkünder heimatlicher Scholle entsprossener Werte; darum ist seine Tonsprache in ihrem Ethos wahr und gesund, rein deutsch. Echte, tiefe Stimmung, durchpulst von männlicher Kraft! Die darin schwingenden elegischen, tragischen Untertöne werden überwunden von einer naturhaften, göttlichen Heiterkeit, von einem grotesk phantastischen, leicht melancholischen Humor.

Seine Kunst ist romantisch, aber nicht im Sinne modern-großstädtischer, naturfremder, literarischer „Bohème-Romantik". Ihr Romantizismus ist heimatlich, naturhaft, human. Der melancholisch-humoristische Grundton seiner Musik ist innigst verwandt mit dem Urquell aller herrlich aufblühenden Kunstmusik: mit dem Volkslied. Reuß, von human-romantischer Menschlichkeit erfüllt, ist ein feinnerviger, hochkultivierter, gemütstiefer Künstler, zur Einsamkeit, zum Idyll neigend. Seines Wesens tiefsten Kern enthüllen die Worte „singend" und „sinnend".

Seine melodische Erfindungsgabe ist reich und ursprünglich. Die Themen, innig singend, von vornehmen Seelenadel, tragen fest und klar gezeichnetes al fresco Liniament. Die Harmonik wird immer mehr verfeinert nach der Seite der Intimität und erfährt eine gewaltige Steigerung nach der Seite der Kraft und der frischen Wirkungen hin. Die harmonische Anlage ist tief und bei aller Reichhaltigkeit sparsam. Ganz besondere Sorgfalt wendet er der, bei uns in Deutschland leider nur zu lange und zu häufig vernachlässigten Rhythmik zu. Hierin — interessante, reiche Gliederung, elastische Prall- und Spannkraft, tiefe Ausdrucksbeseelung — können so ziemlich alle unserer modernen Komponisten aus Reuß' Anregung schöpfen. Er greift zurück auf ein dem Schoße des Volkes entsprossenes Kapital: auf die urwüchsigen altbayrischen Tänze („Zwiefachen").

Schließlich noch ein Wort zur Stellung unseres Komponisten zur überlieferten Form; denn gerade durch Aufklärung über diesen wichtigen, viel Fehde hervorrufenden Punkt, wird manchem der Weg zu seinen Tonschöpfungen wesentlich erleichtert. Reuß ist kein rücksichtsloser Formenzertrümmerer, kein Ergrübler absolut neuer Formen, aber auch kein erstarrter, pedantischer Formalist. Wie sich die platonische Idee des Menschen zum einzelnen Individuum verhält, so der Formentypus zum einzelnen Werk, der sich nach den allgemeinsten ästhetischen Grundgesetzen entwickelt hat. Jeder Mensch hat zwei Beine, um darauf stehen zu können, und einen Kopf, der dem Individuum das entscheidende Gepräge gibt. Und doch sind unzählige Verschiedenheiten möglich. So auch in der „Form"! Darum schafft Reuß nicht eine neue, von der traditionellen möglichst verschiedene Form, sondern in jedem seiner Werke, entsprechend der formtreibenden Kraft der jeweiligen poetischen Idee, ersteht nach ästhetischen Grundgesetzen die Form in neuem Gewande; der „Ideengehalt" kommt den ästhetischen Grundgesetzen in irgendeiner Weise nahe. Er muß dieses; denn diese veralten nicht.

Reuß siebt und sichtet und hält strengste Selbstkritik. Er ist eigentlich kein „langsamer Arbeiter"; so hat er beispielsweise den instrumentationsreifen Entwurf zur jüngst entstandenen Pantomime „Glasbläser und Dogaressa" — hoffentlich nimmt sich eine leistungsfähige Bühne dieses Werkes bald an! — in 14 Tagen vollendet. Trotzdem ist die Zahl seiner Werke, wie schon eingangs erwähnt, nicht überreich. Das hängt damit zusammen, daß Reuß oft sehr lange, manchmal jahrelang, mit dem Inhalte, mit der Idee ringt, bis er sie in die ihr gemäße, innerlich notwendige Form gebracht hat, bis alles innerlich ausgereift ist. Am eigenpersönlichsten gibt er sich, neben seinen stimmungsvollen Liedern, in seiner Kammermusik, die sich der Pfitzners ebenbürtig anreiht. Wir müssen es uns heute leider versagen, darauf näher einzugehen, möchten aber bemerken, daß wir eine eingehende Studie hierüber vorbereiten. Für heute genüge der nachdrücklichste Hinweis auf die Streichquartette in D-Moll op. 25, C-Dur op. 31 — „Frühlingsquartett" — (beide bei Eulenburg, Leipzig); auf die Violinsonaten op. 26

— Wunderhornverlag, München und op. 35 — „Romantische“ —, auf das stimmungssatte Bläser-Oktett op. 37 (Zierfuß, München) und auf das wirklich geniale Klaviertrio op. 30 und auf die grandiose Sonate für Klavier op. 27 (Wunderhornverlag, München). Entzückend sind das herrliche „Sommeridyll“ für Kammerorchester (Klavierauszug bei Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.) und die „Serenade“ für Solo-Violine mit Kammerorchester (von Felix Berber, 1922 beim Thüringischen Musikfest in Meiningen uraufgeführt). Die spärlich bebaute Literatur für zwei Klaviere bereicherte Reuß mit einer groß angelegten, zu mächtiger äußerer und innerer Wirkung sich steigernden „Phantasie für 2 Klaviere“, welche von Pembaur und dessen Frau wiederholt mit stürmischem Beifalle gespielt wurde und — nebst einem Heft neuer Lieder — demnächst bei Tischer & Jagenberg erscheint*). Zur Zeit ist Reuß mit der Niederschrift seines Klavierkonzertes, dessen Anfänge in das Jahr 1922 zurückreichen, beschäftigt, welches am 2. Oktober in Dortmund anläßlich der Hauptversammlung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler zur Uraufführung gelangt.

Wünschen und hoffen wir, daß der Name „Reuß“ auf unseren Konzertprogrammen in Zukunft häufiger zu finden ist. Es wäre dies im Interesse einer gesunden, künstlerischen Entwicklung wärmstens zu begrüßen!

Händels „Tamerlan“ im Badischen Landestheater in Karlsruhe

Erstaufführung am 7. September 1924

Von **Karl Malsch**, Karlsruhe

Zu den erfreulichsten Zeichen für eine immer noch mögliche Gesundung des so verworrenen Zustandes unserer Musik und mittelbar unserer so bedenklich erschütterten Kultur im allgemeinen, gehört ohne Zweifel das noch nie vorher so stark zutage getretene Interesse an der gewaltigen bis ins Innerste edeln und reinen Kunst Händels, und die lebhafte, ja begeisterte Zustimmung, die ihr aus den weitesten Kreisen entgegengebracht wird, nachdem es ihr endlich wieder möglich gemacht ist, von der Opernbühne herab auf eine empfangsfreudige und zum großen Teil trotz allem noch unverbildete Hörerschaft zu wirken. Damit lebt eine Seite des Gesamtschaffens des Meisters wieder auf, die nahezu zwei Jahrhunderte durch den Wandel der Kulturverhältnisse und die damit im Zusammenhang stehende völlig neue Orientierung der ästhetischen Kunstanschauung zum Schweigen verdammt war, nun aber wieder mit dem Reiz unverbrauchter Neuheit so intensiv zu wirken vermag, wie man es bei jeder Händel-Opernaufführung wahrnimmt.

Das Hauptverdienst, diesen langen Bann gebrochen zu haben, hat sich unstreitig Oskar Hagen (Göttingen) erworben; eine ganze Anzahl von Händel-Opern hat in seiner Bearbeitung von Göttingen aus auf nicht wenige große deutsche Opernbühnen den Weg gefunden. Die Aufführung des „Tamerlan“ in Karlsruhe ist nun zwar sicher nur durch das mutige Vorgehen Hagens möglich geworden, wenn auch die Bearbeiter des „Tamerlan“, Anton Rudolph und Herman Roth, einen anderen Weg als Hagen eingeschlagen haben. Rudolph, der sich auch um die Neugestaltung Mozartscher Jugendwerke sehr verdient gemacht hat, hat nicht nur übersetzt und gestrichen, sondern sehr geschickt die Intrige der Handlung vereinfacht und den heutigen Bedürfnissen entsprechend dramatisch glaubwürdiger und deutlicher gestaltet und die Charaktere wesentlich vertieft und plastischer herausgearbeitet. Man darf ruhig sagen, daß dadurch aus dem geschickt verfaßten Libretto Nicola Hayms ein Bühnenstück von tragödienhafter Wucht entstanden ist. Damit ergab sich die Notwendigkeit, einen großen Teil der Secco-Rezitative zu beseitigen und neue Rezitative für den wesentlich gekürzten Dialog herzustellen. Dieser schwierigen Arbeit unterzog sich mit überraschender Stilsicherheit der zu den besten Kennern Händelscher Kunst zählende Herman Roth. Seine Rezitative sind dramatisch lebendig ohne im mindesten harmonisch und pathetisch die Grenzen des Händelschen Stils zu überschreiten. Auch die feinsinnige Bearbeitung des Generalbasses der geschlossenen

*) Liedheft und Phantasie bereits erschienen.

Nummern stammt von Roth. Im übrigen ist die originale Instrumentation streng gewahrt worden, Oboen und Fagotte verstärkt besetzt, der Streicherkörper in mannigfacher Besetzung differenziert. An vollständigen Nummern ist im ersten Akt nichts gestrichen, im zweiten Akt außer zwei Arien vor dem Terzett, die Ariengruppe nach demselben (die Partie des Leone ist ganz aus der Dichtung getilgt), im dritten Akt drei Arien und das letzte Duett. Innerhalb der Ariensätze sind Striche ganz vermieden, dagegen sind durchweg die Mittelsätze und das Dakapo beseitigt worden, ein wohl etwas all zu summarisches Verfahren, dem ich nicht durchaus das Wort reden möchte, da dadurch doch vielfach Bedeutendes unterdrückt worden ist und die Hörer zudem kein einziges Beispiel der Architektonik der Händelschen Arie vorgeführt bekamen. Um für die eine oder andere vollständige Arie Raum zu gewinnen, hätte da und dort leicht in einem Ritornell und dann beim Dakapo eine Kürzung eintreten können.

Die musikalische Wiedergabe unter Operndirektor Fritz Cortolezis war mustergültig. Mit dem tiefsten Verständnis für Händels dramatische Kunst brachte er jede Seite der unvergleichlich reichen Musik zu eindringlichster Wirkung, trefflich unterstützt von dem mit Hingabe seiner Leitung folgenden Orchester, dessen hohe Kultur und Disziplin in Streichern und Holzbläsern (Blechbläser fehlen der Partitur) sich glänzend bewährte; besonders war die erstaunliche Akkuratesse bei der schwierigen Begleitung der Accompagnati zu loben. Die Solisten fanden sich mit ihrer dem heutigen Opernsänger so ungewohnten bedeutenden Aufgabe überraschend gut ab. An erster Stelle ist die innig beseelte Wiedergabe der Rolle des Andronikos durch Frau Hoffmann-Brewer zu nennen, deren hohe Gesangskultur die reinsten Eindrücke vermittelte. Als Bajazet stellte Herr Balve eine Charakterfigur von geschlossener Größe und Wucht auf die Bühne, deren Gegenspieler Tamerlan (im Original Alt-Partie) in der leidenschaftlich wilden Verkörperung durch Herrn Dr. Wucherpfennig eine interessante Kontrastfigur bildete. Ebenso gaben Fräulein Stechert (Asteria) und Frau Iracema-Brügelmann (Irene) darstellerisch und gesanglich ihr Bestes. Die Geschlossenheit der Gesamtwirkung des Dramas wurde gewährleistet durch die lebendige Inszenierung, der sich Herr Intendant Robert Volkner mit großer Hingabe unterzogen hatte. Den Eindruck steigerten nicht zuletzt die von Herrn Burkart geschaffenen Bühnenbilder. Alle die genannten Faktoren einten sich harmonisch im Dienste der Verlebendigung der gewaltigen Tondichtung Händels. Alle Schönheiten derselben auch nur kurz zu erwähnen, ist nicht möglich, gehört doch die nun gerade zweihundert Jahre alt gewordene Oper zu den mächtigsten dramatischen Leistungen ihres Schöpfers in der Mitte des dritten Dezenniums des achtzehnten Jahrhunderts; sie steht „Cäsar", „Otto", „Rodelinda", zeitlich zunächst, überragt sie aber fast alle durch den Ton düsterer Tragik. Dieser klingt schon vernehmlich aus den schicksalsschweren Akkorden des ersten Ouvertürensatzes; die wilde Natur Tamerlans spiegelt sich deutlich in dem aufgeregten Fugato mit seinem bizarren Charakterthema, danach die rührende Weise des Oboensolo die Klagen derer schildernd, die unter der eisernen Faust Tamerlans leiden, weiter die Introduktion, die rein sinfonisch mit unerhörter Schärfe die Situation malt; Kerkerluft brütet über diesen Tönen, die zugleich das Heraufsteigen des unbeugsamen Bajazet aus seinem Gefängnis bildkräftig malen. Die Arien des ersten Aktes exponieren scharf die einzelnen Charaktere, die in den beiden folgenden Akten in heftige Konflikte miteinander geraten. Bemerkenswert ist das überlegene Stilgefühl Händels, der deutlich neben dem individuellen Charakter der Person auch den Kulturkreis, dem sie angehört, zum Bewußtsein bringt; das ungebändigte Barbarentum Tamerlans ist ebenso scharf abgehoben von dem harten Stolz des schon von einer beginnenden Kultur getragenen Ottomanen Bajazet, wie wiederum von diesem die feine, etwas müde Spätkultur des Byzantiners Andronikos. Auch die Frauengestalten sind feine Abwandlungen der beiden letzten Typen. Der zweite Akt bringt neben bemerkenswerten Accompagnatis ein dramatisch äußerst wirkungsvolles, schon weit in die spätere Zeit des achtzehnten Jahrhunderts weisendes Terzett; zum Allergrößten aber, was je auf einer Bühne geschaut wurde, gehört die Schlußszene des Werkes, angefangen bei Asterias herrlichem Accompagnato bis zu dem erschütternden Ende Bajazets, bei dem nebenbei bemerkt Harmoniewendungen von äußerster Kühnheit auffallen. Das tiefernste Schlußensemble, dessen ergreifende Schwermut unwillkürlich die Erinnerung an gewisse Schlußstrophen sophokleischer Dramen wachruft, führt das Ende des Werks ins Erhabene.

Die Aufnahme dieser Schöpfung, die wie ein Stück aus einer höheren Welt in unsere trübe Gegenwart hineinragte, war bei dem zahlreich erschienenen Publikum eine außerordentlich günstige; durften sich sämtliche Darsteller schon nach den beiden ersten Akten zu vielen Malen vor dem Vorhang zeigen, so erreichte der Beifall nach dem Schlußakt einen so begeisterten Höhepunkt, daß die Sänger wie der hochverdiente Dirigent Operndirektor Cortolezis unzählige Male vor der Rampe erscheinen mußten.

Berliner Musik

Von **Adolf Diesterweg**

Der Sommer verlief still. Alle ernsten musikalischen Unternehmungen ruhten. Allein die „Große Volksoper Berlin" unterbrach ihre zielbewußte künstlerische Arbeit nicht und verhalf, um das Wichtigste herauszugreifen, unter Fritz Zweigs musikalischer Leitung Aubers „Fra Diavolo" durch eine sehr glücklich verlaufende Aufführung zu einer fröhlichen Urständ. Die liebenswürdige Musik ist springlebendig geblieben. Sie straft in ihrer Natürlichkeit, Schlagfertigkeit und graziösen Laune, in der Feinheit und Durchsichtigkeit des musikalischen Gewebes und in der Frische der Melodik ihr Alter von fast 100 Jahren Lügen. Die staatliche „Oper am Königsplatz" verschrieb sich während der Sommermonate der Operette, darunter Nedbals rassigem „Polenblut", einem Werk von künstlerischem Gepräge. Seine Wiedergabe war von echt musikantischem Geist beseelt.

Bereits in den ersten Tagen des September setzte der Konzertfeldzug ein. Was wird er uns bringen? Aus der Vorhut — sie bestand, wie stets zu Beginn der musikalischen Vorpostengefechte, in einem imposanten Aufmarsch „großer Kanonen" (Sigrid Onegin, Schaljapin, Huberman, Dux und [als comes] die Ivogün) — ließ sich auf die Zusammensetzung der Hauptmacht kein Schluß ziehen. Ebenso ist heute noch nicht zu übersehen, ob irreguläre Truppen (musikalische Francs-tireurs, wie das Schönberg-Aufgebot und das Vierteltondetachement) in nennenswertem Maß zum Einsatz gelangen werden.

Bedeutete das Auftreten der großen Sängerinnen eine Sensation, aber eine künstlerische — Sigrid Onegin entzückte trotz unverkennbarer Ermüdung wiederum durch den Adel ihrer herrlichen Altstimme —, so wurde den Aida-Vorstellungen der italienischen Stagione unter Mascagni dadurch allzusehr der Charakter des Sensationellen aufgeprägt, daß die Bühne von riesiger Ausdehnung in dem für die Zwecke des Theaters unmöglichen Raume des Berliner Velodroms, einer langgestreckten Halle von ungeheuren Dimensionen, aufgeschlagen war. Ungleich dem akustisch offenbar unverhältnismäßig günstigeren amphitheatralischen Freilichttheater in Wien, das erst kürzlich Schauplatz ebenderselben Aida-Vorstellungen gewesen ist, beeinträchtigte die Längenausdehnung des Raumes den Kontakt zwischen Bühne und Publikum in empfindlichstem Maße. So gab es keinen Augenblick, wo der Funke von der Bühne in das Publikum hinüberschlug, keinen Augenblick, wo die Zuhörerschaft sich unter dem Bann des dramatischen Geschehens als Einheit fühlte, ein Mangel, den wir als einen entscheidenden empfinden: Die Sehnsucht nach dem Gemeinschaftserlebnis des dramatischen Werks in seiner Totalität (nicht nur einzelner Phasen) gehört nun einmal zu unserer deutschen Wesensart. Was an glänzendem, dramatischem Wurf, an Charakterisierungsfähigkeit und an ausdrucksvollen, aus der jeweiligen Situation herausgewachsenen Melodien in Verdis Meisterwerk gebannt ist, verlor sich unrettbar in den Tiefen des Raums. Es zeigte sich hier an einem besonders drastischen Beispiel, daß die Beziehung zwischen Raum und Kunstwerk (die auch sonst in Berlin nur zu oft gröblich außer acht gelassen wird — ich erinnere nur an die von der Kritik immer wieder, leider vergeblich, bekämpften Kammermusikaufführungen und Klavierabende in der Philharmonie) nicht ungestraft verletzt werden darf. So gelangte das Künstlerische und das Charakteristische der italienischen Oper, das mit wärmster Empfänglichkeit aufzunehmen wir uns bereit gemacht hatten, nicht zu der Auswirkung, die es verdient hätte. Es kam weder Mascagnis überlegene und großzügige, aber an ungehemmter Temperamentsentfaltung durch Rücksichten auf die akustischen Verhältnisse des Raumes offenbar gehemmte Dirigentenleistung zu ihrem Recht, noch konnten die Sänger und Sängerinnen — darunter Giovanni Zenatello (Rhadames), Maria Gay-Zenatello (Amneris) und Domenico

Viglione-Borghese (Amonasro) — trotz des Aufgebots ihrer ganzen Lungenkraft sich durchsetzen. Ähnliches gilt von den ausgezeichnet einstudierten Chören (Bruno-Kittelscher-Chor) und dem verstärkten Berliner Sinfonieorchester.

So entsprach es auch mehr dem Bedürfnis, um jeden Preis eine Sensation zu bereiten, als der dramatischen Forderung, daß — es geschah mit bewunderungswürdigem Talent für die künstlerische Bändigung eines ungeheuren Massenaufgebots — der Triumphzug des siegreich heimkehrenden Rhadames als Höhepunkt des Ganzen herausgearbeitet war: ein prunkvolles, die Sinne verwirrendes Spektakel, das durch die Mitwirkung zweier höchst gesitteter Kamele (deren Getränkerationen schon seit Tagen aus sehr einleuchtenden Gründen auf Wüstenmaß reduziert waren) verschönt, Meister Verdi, wenn er's erlebt hätte, unfehlbar ein ironisches Lächeln abgenötigt hätte.

Über die schauspielerischen Leistungen der Sänger konnte ich, ohne astronomisches Fernrohr, bei der großen Entfernung meines Sitzplatzes von der Bühne kein Urteil gewinnen.

Inzwischen ist das italienische Gastspielunternehmen infolge mangelhafter, finanzieller Fundierung und ungenügender Einnahmen zusammengebrochen. Es sind Bestrebungen im Gange, das „Große Schauspielhaus" (die Gründung Max Reinhardts) für die Aufführungen zu gewinnen. Man darf wünschen, daß es dazu kommt, im Interesse Mascagnis und seiner wackeren Künstler, und — damit Meister Verdi gegeben werde, was des Meisters ist*).

Diese Aufgabe Bizet gegenüber zu erfüllen, sind drei Berliner Opernbühnen zur Zeit mit Eifer bemüht**). Ich ließ es mir nicht die Mühe verdrießen, drei Carmen-Aufführungen unter verschiedenen Dirigenten zu besuchen und habe es nicht zu bereuen gehabt. Nicht nur, daß die Genieblitze dieser köstlichen Partitur immer wieder zünden, es ergab sich auch, daß der Stil, in dem Bizets Meisterwerk wiederzugeben ist, durchaus nicht feststeht. Über die Tempi insbesondere — sie werden regelmäßig überhastet — herrscht die größte Unklarheit.

Das Charakteristische der Carmen-Musik besteht darin, daß sich in ihr die sprühende Lebendigkeit französischen Wesens mit der stolzen Leidenschaftlichkeit des spanischen Naturells paart. Diesen beiden Elementen in der Wiedergabe gerecht zu werden, ist die Aufgabe. Am wenigsten hat sie Issai Dobrowen, der neue Kapellmeister an der „Großen Volksoper Berlin" begriffen (dessen Verdienst um die stilgetreue Aufführung des „Boris Godunow" von Mussorgsky in der Volksoper im Gegensatz dazu nachdrücklich hervorgehoben sei). Er überfällt gleich das erste Thema des Vorspiels mit seiner russischen Hemmungslosigkeit und peitscht es in überhetztem Tempo in Grund und Boden, alle Schönheit und Grazie dieser Musik mordend. Ebenso Schnelligkeit mit Temperament verwechselnd, verfährt er an anderen entscheidenden Stellen, so in den Torero-Szenen des zweiten Aktes. Wie man bei äußerst lebhaften Tempi den graziösen Feinheiten dieser entzückend durchsichtigen Partitur gerecht werden kann, zeigte — als Gastdirigent am Pult der Volksoper — Leo Blech. Aber auch er, so meisterlich, ja raffiniert er Licht und Schatten zu verteilen weiß, befriedigt seine Neigung zu raschen Tempi gelegentlich auf Kosten der Charakteristik. Wer das erste Thema des Vorspiels (dessen Tempo in der Partitur als „Allegro giocoso" [♩= 116] angegeben ist) durch die Kapelle der Staatsoper unter Erich Kleiber gehört hat — es gewinnt, in etwas verhaltenem Tempo genommen, einen überraschend ritterlichen Zug, ohne daß seinem feurigen Charakter Abbruch geschähe —, fühlt sich im Nu nach Spanien versetzt — ein Geniezug des Komponisten, der durch die übliche Verletzung des Tempos bisher geradezu ausgelöscht worden ist. Von hinreißender Wirkung ist dann dasselbe Thema, in eben diesem stolzen Tempo, vor dem Einzug der Torero im letzten Akt. Ebenso gewinnt Escamillos Lied im zweiten Akt (Allegro moderato) durch die gehaltenere Temponahme an Wucht und Wirkung. Ähnliche überraschend feine und sinnvolle Züge der Charakterisierung, der Herausarbeitung bisher unbeachteter Mittelstimmen und dergleichen begegnen uns in der Carmen-Aufführung der Berliner Staatsoper auf Schritt und Tritt. Sie gehört dank der zwingenden, das Ganze mit souveräner Beherrschung zusammenfassenden musikalischen Leitung Erich Kleibers, dank der Hingabe des herrlichen

*) Das Aida-Gastspiel im Großen Schauspielhaus ist, wie ich nachträglich erfahre, nicht zustande gekommen.

**) In diesem Zusammenhang wird die Mitteilung von Interesse sein, daß Bizets „Carmen" mit 56 Berliner Aufführungen die am häufigsten gegebene Oper der Spielzeit 1923/24 war.

Orchesters und dank der Leistungen der Sänger und Sängerinnen — unter ihnen sei die graziöse und liebreizende Carmen der Artôt de Padilla besonders genannt — zu den stärksten künstlerischen Eindrücken, welche die deutsche Opernbühne heute zu bieten hat.

Ist das Stilproblem der „tragischen Operette" Carmen so wichtig, daß es eine Erörterung in einer deutschen Fachzeitung verdient? Mir scheint, die Genietat Bizets ist von der Art, daß sie jeden Musiker von Blut und Nerv, welcher Nation er auch angehören mag (es sei denn die der musikalischen Leimsieder), aufrütteln muß, das Fest des Rhythmus ohnegleichen zu begehen.

Und: ist es für den Schöpfer der „Carmen" nicht charakteristisch, daß es sein höchster Wunsch war, durch einen großen Opernerfolg, den zu erleben ihm das neidische Schicksal nicht gegönnt hat, unabhängig zu werden, um sich ganz der Komposition von Sinfonien und Kammermusikwerken hingeben zu können, nicht kennzeichnend, daß er, der Franzose, von tiefer Liebe für Robert Schumann erfüllt war? So verehren wir in Georges Bizet nicht nur den Schöpfer der in ihrer Art genialsten modernen Oper — wir lieben in ihm den aus dem gleißenden Schimmer der Bühne emporstrebenden Geist, der von den reinen Formen absoluter Musik die letzte Erfüllung seiner künstlerischen Sehnsucht erwartete.

Zur modernen Musik

Glossen zu den Prager und Salzburger Musikfesten

Von **Siegfried Kallenberg,** München

Der Begriff „moderne Musik" ist sozusagen über Nacht zu einem komplizierten Problem geworden. Noch vor ca. einem Jahrzehnt lagen die Dinge wesentlich einfacher. Da ging der Streit meist um Einzelpersönlichkeiten, etwa Strauß und Schönberg. Über ersteren brauchte man sich schon nicht mehr besonders zu erhitzen, und was Schönberg betrifft, so verkörperte er in diesen Jahren seines Anfanges noch nicht wie heute den Modernismus überhaupt. Er galt als Fanatiker, der für seine eigene Sache focht. Heute aber ist der Kampf auf der ganzen Linie entbrannt, die Internationale Gesellschaft für neue Musik ward ins Leben gerufen und sammelte unter ihrem Banner alles, was glaubte fortschrittlich zu sein. „Moderne Musik" war ein Kollektivbegriff geworden, auch äußerlich: Ein Trust zur Wahrung ihrer Interessen. Daher die suggestive Macht und wenigstens scheinbaren Erfolge überall da, wo sie Gelegenheit hatte, in breiter Front zu Wort zu kommen.

Die diesjährigen Merksteine waren die Orchesterkonzerte in Prag und die Kammermusikabende in Salzburg. Propagandaveranstaltungen gingen voraus: Die Wiener Moderne gastierte in Berlin, und Schulz-Dornburg versuchte in Hamburg durch entsprechende Vorführungen den inneren Zusammenhang der modernen Musik mit der des Mittelalters nachzuweisen. Über Mangel an Interesse und ehrlichsten Willen seitens der Fachwelt und des sowohl in Prag wie in Salzburg überaus zahlreich erschienenen internationalen Publikums, der zeitgenössischen Psyche gerecht zu werden, hat keiner der heute innerhalb der Organisation zu Wort kommenden Komponisten mehr das Recht, Klage zu führen. Wenn trotzdem das positive Ergebnis, seien wir aufrichtig, an dem Maßstab dessen gemessen, was eigentlich große Kunst bedeutet, fast ganz zuungunsten dieser „Modernen" ausgefallen ist, so muß der Grund für diesen Mißerfolg nicht allein in dem ungeklärten Chaos der Richtungen, sondern vielmehr der offensichtlichen Diskrepanz von Wollen und Können gesucht werden, wie es das Gesamtbild dieser Massenaufführungen bot.

Der Entwicklungsgang der modernen Musik war, daß er, ungleich jenem in der Literatur und bildenden Kunst, sich nicht, wie es der übersinnlichen Kunst gemäß gewesen wäre, einer schöpferischen Mystik zuwandte, als dem begreiflichen Sehnen unserer Zeit nach Ersatz für unwiederbringlich Verlorenes, sondern daß er vielmehr als Ganzes dem Materialismus, im einzelnen dem Experiment verfiel. Das Gegenständliche, kühl Sachliche oder Ironische, das Witzige und Groteske, wie das degeneriert Erotische trat als ein Typisches auf den Plan und ward begehrte Marktware. Typen: Honegger (Verherrlichung eines Lokomotiventyps!), Stravinski, Petyrek, Hindemith. Zu diesen Adjektiven einer Kunst tritt insbesondere bei Russen und Franzosen noch das Moment der neuen exotischen Tanzformen hinzu, deren stilbildende Kraft ja übrigens durchaus nicht unterschätzt werden soll.

Eine Parallelerscheinung zu dieser Kunst der Realpolitiker in der Musik bietet die in der Hauptsache konstruktiv, ja geometrisch orientierte Form der Einstellung von Komponisten wie Wellesz und Krenek. Musik als Abbild mathematischer Ordnungen (Schümann: Monozentrik). Diese Bezirke eines nur mehr rein sachlichen Denkens, welchem sich etwa noch das Komponieren nach dem Zwölftönesystem Hauers, auch eines Fanatikers der Entseelung, zugesellt, repräsentieren heute ungefähr das Gesicht der ganz radikalen Linken. Daß außer einem Gros schlecht und recht epigonal verfahrender Komponisten sich auch noch eine in metaphysischem Fahrwasser segelnde Richtung linear-kontrapunktischer Provenienz bemerkbar macht (Ostrčil, Erdmann), sei nur der Vollständigkeit halber hier erwähnt.

Dies alles wäre jedoch vom Standpunkt dessen aus gesehen, daß jedes Menschentum, wo man auch hineingreift, interessant ist, noch kein Grund, tragisch zu werden und am „Fortschritt“ zu verzweifeln. Wenn uns aber die offiziöse Moderne glauben machen will, daß nun, nachdem die Ausdrucks- und Formmittel 200jähriger Überlieferung erschöpft seien, ausgerechnet die Anfänge unseres Musiksystems, das gregorianische und Mittelalter, der blutleeren Musik des 20. Jahrhunderts neue Lebenskräfte zuführen sollen, dann scheint es mehr wie an der Zeit zu sein, wieder einmal festzustellen, was eigentlich modern in gutem, in schöpferischem Sinn zu heißen hat, und daß kein Experiment, und sei es noch so merkwürdig und interessant, Ersatz zu bieten vermag für die andauernde konsequente Negierung dessen, was man affektuose, was man Seelenkunst zu nennen pflegt.

Ich gehe an modern sein wollende Kunst mit der Prätension heran, daß sie mir ein Zeitliches in einem neuen Lichte gesehen und allgemeingültig, d. h. symbolhaft gestaltet, über die Bewußtseinsschwelle bringt. In diesem Sinn verfuhr der neuerdings besonders von der Moderne wieder heftig angefeindete Strauß, indem er das Gesicht seiner Epoche durch den Schmelztiegel seines Genies gehen und in typischer Form wiedererstehen ließ. So Wagner, dessen Ethos einen ins Musikalische übertragenen Niederschlag darstellt der philosophischen Denkweise seines Zeitalters.

Es wäre nun an sich nicht das geringste dagegen einzuwenden, wenn etwa der Materialismus unserer Tage, der Maschine gewordene Lebensvorgang, durch einen genialen Kopf zu schöpferischem Ausdruck ge-

bracht würde. Was wir aber als „neu“, noch „nie dagewesen“ zu hören bekommen, ist entweder talentlose Verzerrung oder der von vornherein zur Unfruchtbarkeit verdammte Versuch, das eigene Unvermögen durch das Zurückgreifen auf mittelalterliche Ausdrucksweise zu bemänteln und in ein scheinbar interessantes Licht zu setzen. Es ist sicher nur zu begrüßen, wenn sich der Musiker von heute wieder des ungemein reizvollen instrumentalen Gewandes erinnert, dessen sich die Liederkomponisten im 17. Jahrhundert bedienten. Auch die Entlastung des orchestralen Apparates durch eine bevorzugte Pflege des Kammerorchesterstils ist vielleicht eine Notwendigkeit gewesen. Derlei Dinge sind Äußerlichkeiten. Wenn sie aber Hand in Hand gehen mit einer absichtlichen (?) Selbstbeschränkung im Formprinzip, als welche ich die Anlehnung an den Stil der Kammerkonzerte, wie sie, die Sinfonie vorausahnend, Händel, Bach und ihre Zeitgenossen schrieben, ansehen muß, dann hat dieses Verfahren nichts mehr mit Modernismus zu tun, sondern figuriert schlecht und recht als jenes Zwitterwesen, das man Archaismus nennt und weder leben noch sterben kann.

Seit wann fing ein Fortschritt mit einer rückläufigen Bewegung an? Die Florentiner sahen vorwärts, als sie den Grundstein legten zur Oper. Monteverdi verfuhr schöpferisch, als in seinen Opern zum erstenmal die Chromatik zur Charakteristik gelangte. Bach schweißte Zeitalter zusammen, Mozart verkörperte das Stilempfinden einer ganzen Epoche und aus Beethovens Haupt sprang die musikalische Romantik heraus gleich einem gepanzerten Ritter. Aber Kinder! Dies alles waren Persönlichkeiten, war auserwählter Adel von Gottes Gnaden! Und ich bin überzeugt, auch das Konzertpublikum von anno 1924 würde sich über die Komplikationen einer neuen Kunst gar nicht weiter den Kopf zerbrechen, wenn ihm einmal alle wesentlichen Errungenschaften der Moderne, die Reize polytonaler Klangmischungen, die unbegrenzten Möglichkeiten der Atonalität, freierer rhythmischer Gestaltungen usw. durch das Medium einer wieder intuitiv und aus dem Affekt schaffenden Persönlichkeit vermittelt würden.

Aber dies ist die Tragik des großen Künstlers unserer Zeit, daß sie, „sozial“ wie sie denkt, den Individualismus in Acht und Bann getan und daß diesem Beispiel auch die Machtfaktoren des musikalischen Kunsthandels folgen, indem sie die eigenwillig und bodenständig geartete Einzelerscheinung mißachten und sich beugen vor der suggestiven Kraft einer als Masse und Mode wirkenden Bewegung. Dem Einwand, daß dies, Gott sei's geklagt, immer so war, kann man mit Fug damit begegnen, daß in dem weitverzweigten Musikbetrieb unserer Zeit von vornherein die Möglichkeiten gegeben wären, jedem Berufenen die Wege in die Öffentlichkeit mehr oder minder zu ebnen und zu erleichtern.

Deutschland ist wie kein anderes das Land selbstherrlicher Naturen. Weder in Prag, noch Salzburg, noch in Frankfurt ist auch nur in bescheidenstem Maße das zu Wort gekommen, was bei uns an wirklich schöpferischen Kräften vorhanden und durch die Ungunst der Zeit und jeweiligen besonderen Verhältnisse zum Schweigen verurteilt ist. Darüber, über die furchtbare Not des von seinem eigenen Lande zugunsten Fremder unterdrückten deutschen Komponisten ein andermal das Nötige.

Vom musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel vom 26.—29. September

Von Dr. **Alfred Heuß**

Vieles, sehr vieles gäbe es über den prächtig verlaufenen musikwissenschaftlichen Basler Kongreß zu berichten; das für unsere Kreise Wesentlichste sei kurz zur Darstellung gebracht. Zunächst interessiert diese die Frage, wie er überhaupt zustande kam und was er bezweckte. Im Jahre 1899, also gerade vor 25 Jahren, wurde — mit dem Sitz in Berlin — die Internationale Musikgesellschaft zwecks Vereinigung sämtlicher Musikgelehrten und Freunde der musikwissenschaftlichen Disziplin gegründet, und zwar gleich mit einer ganzen Anzahl Ortsgruppen, zu denen auch die von Basel gehörte. Eine Reihe musikwissenschaftlicher Kongresse (Leipzig, Basel, Wien, London, Paris) fand bis zum Jahre 1914, dem Ende der Gesellschaft, statt, von denen der zweite (1906) in Basel einer der glücklichsten und arbeitsfrohesten war. Während des Krieges gründeten die Schweizer, mit ähnlichen musikwissenschaftlichen Zielen, die Neue Schweizerische Musikgesellschaft, die ehemalige Tochter der Internationalen Musikgesellschaft, die Ortsgruppe Basel, wurde nun eine Tochter der weitaus jüngeren schweizerischen Mutter, was ja auch im Leben etwa vorkommt. In diesem Jahre hatte nun die Ortsgruppe Basel die Feier sowohl ihres 25jährigen internationalen wie schweizerischen Daseins zu begehen, man entschloß sich dementsprechend zu einem allgemeinen musikwissenschaftlichen Kongreß und lud die Vertreter der Disziplin aller in Frage kommenden Länder gerade auch im Hinblick darauf ein, die zerrissenen internationalen Fäden wieder neu zu knüpfen. Dem Rufe wurde — wenn auch in verschiedener Stärke — wohl allenthalben Folge geleistet. Deutschland und Österreich erschienen am vollzähligsten, vertreten waren außer der Schweiz, Belgien, Dänemark, England, Finnland, Frankreich, Italien, Spanien und wohl auch noch einige andere Länder. Frankreich, das nächst Deutschland die meisten Musikgelehrten stellt, verhielt sich sehr zurückhaltend, es war offenkundig, daß man mit den Deutschen, zumal in einer Deutsch sprechenden Stadt, nicht zusammen kommen wollte. Es handelte sich denn auch um einen vorzugsweise deutschen Kongreß, wurden doch von den etwa 50 Vorträgen gegen 40 von Deutschen und Österreichern gehalten. Immerhin, man durfte von einem internationalen Kongreß sprechen, und da nicht der geringste Mißton sich einstellte, so kann von einer gewissen Anbahnung internationaler Beziehungen in der musikwissenschaftlichen Disziplin gesprochen werden.

Daß Deutschland so zahlreich dem Rufe Folge geleistet hat, war sicher am Platze und ist auch von besonderer Bedeutung. Es zeigte seine volle, von keinem andern Land erreichte Stärke auf diesem Gebiete, das durch den Krieg nicht nur verkleinert, sondern sogar vergrößert worden ist. Denn im letzten Jahrzehnt hat eine ganze Anzahl kleinerer Universitäten der Musikwissenschaft die Pforten geöffnet, weitaus die meisten deutschen Musikgelehrten sind aber Universitätsmänner. Die Mehrzahl der andern Länder tut noch sehr wenig für die Musikwissenschaft, so hat Italien meines Wissens noch keinen einzigen ordentlichen Lehrstuhl. Während auf den Festen der Internationalen Gesellschaft für neue Musik die Deutschen geradezu auf die Seite gedrückt werden können, wäre dies hier an und für sich ausgeschlossen. Auch sonst sind die Unterschiede zwischen deutscher Musik und Musikwissenschaft in ihrer Stellung zum Ausland sehr zahlreich, wir kommen auf die Frage auch noch zurück.

Der ausgeprägte deutsche Charakter des Kongresses kam auch in den drei Festvorträgen zum Ausdruck. Den ersten hielt der Basler Ordinarius für Musikwissenschaft Prof. Dr. Karl Nef, der spiritus rector der ganzen Veranstaltung, die beiden anderen Hermann Abert von der Berliner und Guido Adler von der Wiener Universität. Weder ein Franzose, noch ein Engländer oder Italiener waren also vertreten; überall stieß man auf deutsche Musikwissenschaft. Nef sprach über das in Basel 1511 erschienene, für die Musikforschung sehr wichtige theoretische Werk von Virdung, die bekannte Musica getutscht, deren Kritik nicht nur Neues zutage förderte, sondern sich auch zu einem sehr fesselnden Bild über die musikalischen Verhältnisse in der Blütezeit des deutschen Humanismus gestaltete. Abert wendete die im letzten Jahrzehnt gewonnene Erkenntnis, daß die Oper nur von ihrem eigenen, d. h. dem musikalischen Gesichtspunkt aus betrachtet werden dürfte, in seinem Vortrag „Grundprobleme der Oper“ auf die ganze Geschichte dieser

Kunstgattung in einer ganz selten einheitlichen und dadurch geradezu imposant wirkenden Weise an. Es kommt auch bei dieser Einstellung eine ganze Menge Neues und scharf Geschautes heraus, wie überhaupt die deutsche Musikwissenschaft gerade auch nach außen hin von keinem deutschen Gelehrten besser vertreten werden könnte als von dem jetzigen Berliner Ordinarius. Freilich, stehen bleiben werden wir bei dem ausgeprägt musikalischen Standpunkt nicht, und wenn mit ein paar Worten zum Ausdruck gebracht wird, daß die Oper immer dann ihre Höhepunkte gehabt hat, wenn die betreffenden Künstler das musikalische Prinzip zugleich überwanden, so ist damit immerhin die gegensätzliche Auffassung zu der obigen angedeutet. In seinem geistvollen Vortrag „Internationalismus" in der Musik" sah es Adler auf eine Synthese von Nationalismus und Internationalismus ab, das Hauptgewicht, dem Titel des Vortrags entsprechend, auf den zweiten Faktor legend. Man kann, und zwar an Hand der Geschichte, das Gegenteil tun, wobei man damit, daß die Musik, wenigstens con grano salis, eine internationale Kunst ist, als mit einer Selbstverständlichkeit arbeitet. Echte Internationalität, also nicht eine solche Meyerbeers oder Puccinis, wird immer zunächst aus einem angestammten Boden herauswachsen, bei manchen Künstlern wie etwa Chopin oder Verdi könnte man sagen, daß, je nationaler sie sind, sie um so internationaler werden, bei andern herrschen andere Kriterien. Die Frage ist ja überaus verwickelt, worauf der Vortrag auch nachdrücklich hinwies.

Von den Sektionsvorträgen den einen oder anderen hervorzuheben, wäre ungerecht gegenüber jenen, die man nicht hören konnte. Es ließ sich die Beobachtung machen, daß gegenüber früheren Kongressen die Detailforschung zurückgetreten ist, während die Behandlung allgemeiner Fragen sich stärker geltend machte. Jedenfalls hat gerade der deutschen Musikwissenschaft die Loslösung von anderen Ländern kaum etwas geschadet, sofern etwas an Ideenkraft bereits gewonnen wurde. Das läßt auch den Gedanken an einen organisatorischen — denn hierauf kommt's an! — Zusammenschluß gemächlich in die Zukunft rücken. Daß Deutsche und Franzosen sich gegenseitig zu Kongressen einladen, wäre heute — das zeigte der Basler Kongreß mit den sich zurückhaltenden Franzosen deutlich — noch vollkommen verfrüht. Es ist etwas ganz anderes, wenn die Einladung von den Gelehrten eines neutralen Staates ergeht, man trifft sich da weder in Berlin noch in Paris. In der Internationalen Gesellschaft für neue Musik rangiert Deutschland seiner effektiven Bedeutung nach hinter der Tschechoslowakei und sogar Polen, das ist, neben allem anderen, das in einem früheren Artikel zur Sprache gebracht wurde, das Aufreizende. Warten wir also ruhig ab, bis sich die Franzosen von ihrer splendid isolation erholt haben.

Der Kongreß war umrahmt von nicht weniger als vier großen, musikalischen Veranstaltungen. Im Stadttheater bot man eine sehr frische Aufführung von Glucks komischer Oper „Die Pilgrime von Mekka", welch köstliches Werk denn doch allmählich auch auf deutschen Bühnen zu hören sein sollte. Im herrlichen Münster gab es zwei Konzerte, das erste mit alten Werken, vor allem zwei lateinischen Motetten von Josquin Després, deren Vortrag allerdings unter einer gewissen Monotonie und viel zu starker Besetzung litt. Eine viel zu lange Kammermusik-Matinee brachte im ersten Teil alte, im zweiten neue und neueste Instrumental- und Vokalmusik, u. a. ein sehr erfreuliches, wenn auch etwas trockenes Streichquartett des jungen Basler Komponisten Rudolf Moser; modern gehalten, doch ohne jegliche Krämpfe. Den Höhepunkt dieser Veranstaltungen bot Hermann Suters neues Chorwerk: Le Laudi di San Francesco d'Assisi, ein mit kühner und starker Phantasie entworfenes, weit mehr an Händel als an Bach gemahnendes, hochbedeutendes Werk, das sich wohl bald auch die deutschen Konzertsäle erobern dürfte. Die ganz hervorragenden künstlerischen Mittel Basels zeigten sich hier in hellstem Lichte.

Basels Gastfreundschaft überstieg bei weitem auch ziemlich weit gezogene übliche Grenzen, jedes auswärtige Kongreßmitglied dürfte sich bald zu Hause gefühlt haben. Wobei das Vornehme dieser Gastfreundschaft noch im besonderen darin bestand, daß die Basler den Dank ablehnten und ihrerseits für die in ihre Stadt getragenen geistigen Anregungen sich bedankten. Derartiges ist man in Deutschland nicht mehr gewöhnt. Suchen wir aber, wenn nächstes Frühjahr der erste Kongreß der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig stattfindet, immerhin das Unsrige zu tun.

Italienisches Opernwesen

Von Dr. **Peter Epstein**, Berlin

Die „Aida" der italienischen Stagione Mascagni-Zenatello, von deren sensationellem Wiener Erfolg die letzte Nummer berichtete, hat in Berlin eine vernichtende finanzielle Niederlage erlitten: das künstlerisch sehr hochstehende Unternehmen war durch skrupellose Geschäftsleute in den ganz unmöglichen Rahmen einer Ausstellungshalle von Kilometerlänge gezwängt worden. Nur die wenigen Besucher, denen günstige Plätze beschieden waren, haben sich davon überzeugen können, daß hier bestes italienisches Theater geboten wurde, daß in Gesang und Darstellung gleich reife Künstler unter einer großzügigen Regie und bewundernswerten musikalischen Leitung das Letzte hergaben. Beweis: der tiefste Eindruck ging nicht von dem auf der Riesenbühne ungemein wirksamen Finale des zweiten Aktes, sondern von den Einzelszenen des dritten aus. Derartige Leistungen werden außerhalb der „Scala" selten geboten. Kann man einem italienischen Gesamtgastspiel größeres Lob erteilen, als daß es im Sinne der ausgezeichneten Mailänder Oper arbeite? Es wurde aber zugleich offenbar, daß auch der beste und größte deutsche Chorverein nicht die Abwesenheit eines echten italienischen Opernchors ersetzen kann. Die anfeuernden Temperamentsausbrüche der Hauptdarsteller fanden bei den Chormassen einheimischer Herkunft nur geringen Widerhall.

Es gibt eine bekannte Karrikatur: Theaterchor in Deutschland und Italien: jener bieder um den Souffleurkasten gruppiert, dieser wild über die Rampe hinwegstürmend. Tatsächlich lebt dieser „furore" in jedem südländischen Darsteller, vom ersten Held bis zum letzten Statisten, und dies ist es, was immer wieder am italienischen Theater verblüfft. Bei der Oper vereinigt das schauspielerische und musikalische Talent des Italieners die Massen auf der Bühne zum Gesamtkörper, in dem ein Gedanke, eine Melodie herrscht und intensiv lebendig wird. Es mag beiläufig daran erinnert sein, daß an den italienischen Bühnen außer dem Dirigenten auf turmhohem Podest stets noch zahlreiche Sonderkräfte der musikalischen Leistung nachhelfen. Den Italiener stört es nicht, wenn in kleineren Theatern ein eifriger Chormeister aus dem Souffleurkasten ins Blickfeld der Bühne gerät; der fremde Besucher aber vergißt zu lächeln angesichts der erstaunlichen Kunst solchermaßen angefeuerter Choristen. Auch bei Konzerten wird der Erfolg dieser bedeutenden Chordisziplin offenkundig; die diesjährige römische Ostertat Molinaris sollte nicht vergessen werden, der als erster Italiener Beethovens Missa solemnis einstudierte und die schlechthin vollendete Aufführung fast zehnmal wiederholen mußte.

Die Vorbildlichkeit der Mailänder „Scala" ist umso nachdrücklicher zu betonen, als der Durchschnitt der italienischen Operntheater unter einem verhängnisvollen Mangel an verständiger Regie leidet. Bekannte Opern werden in Rom in geradezu absurder Fassung und abschreckender Ausstattung aufgeführt. Die Erklärung ist leicht: der Italiener legt dem Inhalt des gesungenen Theaterstücks auch nicht den geringsten Wert bei. Ihm gilt etwas die Situation und alles die Musik. Die Handlung und der Gesang sollen in jedem Augenblick fesselnd sein. Ein hoher Ton kann Beifallsstürme hervorrufen. Bezeichnend ist, daß in Neapel eine geschmacklose Ballettpantomime mit größtem Publikumserfolg stets vor der ernsten Oper eines modernen Franzosen aufgeführt wird. Nach der Pause zwischen den beiden Stücken erscheint alles wie ausgewechselt. Das Orchester leitet an Stelle eines Taktschlägers der geniale Marinuzzi; statt läppischer „lebender Bilder" gibt es lebendige Bühnenvorgänge und musikalische Leistungen. Nur das Publikum bleibt sich gleich und steht dem anspruchsvollen Stoff der Oper mit demselben naiven Enthusiasmus gegenüber, wie dem Perückenplunder jenes Balletts. So geschieht es auch, daß in großen Opern der (stets nach Mitternacht beginnende) letzte Akt unbedenklich auf eine aus der Handlung gerissene Bravourarie zusammengestrichen wird, die der Primadonna einen guten Abgang sichert. Wir müssen diesen Schattenseiten der italienischen Oper Rechnung tragen, um ihre positiven Werte richtig einzuschätzen. Die Situation, sagten wir, gilt etwas und wird bis zum letzten ausgeschöpft: eine Reihe unvergeßlicher Momente nenne ich einen guten Theatereindruck. Das Repertoire widerstreitet zuweilen unserem Geschmack: dafür ist die Oper im Süden mehr

Volkssache als bei uns. Die Regie läßt zu wünschen übrig: der Impuls jedes einzelnen Mitwirkenden macht sie zu einem Teil entbehrlich. Wo aber, wie in der „Scala“, alle diese Fehler vermieden werden, wird auch ein Gipfel der Operndarstellung erreicht.

Italien hat seit dem ersten Opernexperiment des Jahres 1600 den Anspruch erhoben, Alleinherrscherin auf der Opernbühne zu sein. Nicht nur, daß italienische Wandertrupps Europa überschwemmten und alle Fürstenhöfe von den „Wälschen“ erobert wurden, selbst die sogenannte deutsche Oper war beschämend lange den italienischen Libretti verfallen. Mozart und Wagner haben dafür gesorgt, daß uns Heutigen nicht viel Erinnerung an diesen historischen Werdegang der Operngattung geblieben ist. Die Wege haben sich getrennt seit jenem Streit um die Opernkomposition zwischen Gluck und Piccini, der heute auch nur noch ein musikhistorisches Faktum ist. Und getrennt haben sich die Wege der Operndarstellung, obwohl man Verdi in Berlin und Wagner in Mailand spielt. Die stärksten deutschen Opernerfolge werden immer da erzielt werden, wo die größte Verinnerlichung und Verfeinerung geboten ist: in der Wiedergabe des vollendeten Mozartschen Kunstwerkes. Man braucht dazu keine Ausstellungshalle und keine Dromedare, keine südlich-bombastischen Reklameprogramme, kein Orchester von 200 Musikern. Wenn ein Gastspiel vom Range des Aida-Ensembles unter glücklicheren Auspizien uns Bewunderung abnötigt, mögen wir den Gästen zum Dank die „Entführung“ der Berliner Staatsoper zeigen. Die Vertiefung der gegenseitigen Kenntnis wäre lehrreich für beide Nationen, in denen es bei aller Gegensätzlichkeit doch so viele Geister von gleicher Gesinnung gibt: nach eigener Art, aber mit Hingabe der Kunst zu dienen.

Verlag und Tantiemenhonorare

An eine Wiener Künstlervereinigung ist nachstehendes Schreiben der Erben Anton Bruckners gerichtet worden, durch das sich unsere Leser, soweit sie derartigen Fragen Interesse entgegenbringen, zunächst von sich selbst durcharbeiten mögen. Die Abschrift ist genau nach dem Original vorgenommen. Das Schreiben heißt:

Anton, Theodor und Gustav Hueber in Vöklabruk stellen, als Dr. Anton Bruckners Neffen, die höfliche Bitte, denselben mit Rath und That bei nachfolgenden Sachverhalt beizustehen.

Wir beziehen nämlich von der 4. u. 7. Synfonie unsres Onkels die Tantiemen. Vor 3 Jahren hat die Universal Edition das Verlagsrecht obgenannter Synfonien von der Firma Guttman käuflich erworben. Wir bezogen v. der Universal Edition

für 1921 Juli 8000 Kronen
für 1922 Jänner 1923 700.000 Kronen
für 1923 Jänner 1924 550500 Kronen

Die Firma Haslinger in Wien, welche die achte Synfonie v. unsern Onkel in Verlage zalte uns an Tantiemen

für 1922 2 Millionen 500.000
für 1923 6 Millionen 700.000

wir glauben daß das gar kein Verhältniß, und haben dem entsprechend der Universal Edition geschrieben. Als Antwort erfolgte die Gesellschaft hätte bei der Übernahme der 4. u. 7. Synofonie keine Verträge über uns vorgefunden und merkwürdig zahlten selbe doch gleich nach Ankauf die Tantiemen obwohl in minimalen Beträgen aus. Nachdem wir der Firma zu verstehen gaben, das wir die Angelegenheit der Presse übergeben würden wenn Sie uns nicht in gerechter Weise entgegen kommen werden, teilten Sie uns mit, die Firma wird in möglichster Weise uns entgegen kommen, nur sollten wir unsere Ansprüche der Firma bekanntgeben! —

Wir haben durch unsern Rechtsbeistand Notar Herrn Dr. Reiter hier

berichten lassen ein Angebot der Firma zu Erhöhung der Tantiemen zumachen und ist bis heute (der Brief ist v. Mitte Mai datirt) noch keine Antwort eingetroffen.

Wir bitten daher den geehrten Autorenverband mit Rath u. That uns beizustehen.

Von einer Ablösungssumme sehen wir gänzlich ab. und wollen wir nur eine gerechte Erhöhung der Tantiemen für verflossenen Jahres und die zwei zukünftigen.

Sollten Sie zur Handhabe Abrechnungen v. der Firma Guttman, Haslinger, benötigen so stehen wir gern damit zu Diensten. Für werthe Antworten legen wir Retourmarken bei. Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß ich Theodor Hueber und Bruder Anton Kleinrentner sind. Unsre Bitte wiederholend zeichnet sich mit größter

Hochachtung
Theodor Hueber
und im Namen seiner
beiden Brüder
Anton, Gustav.

Vöklabruk 10. Sept. 1924.

Soweit das Schreiben. Zur näheren Orientierung mancher Leser mag dienen, daß die 4. und 7. Sinfonie die weitaus meist aufgeführten Sinfonien Bruckners sind, während die 8. wegen ihrer großen Schwierigkeiten hinsichtlich der Aufführungszahl weit hinter den genannten Werken zurückbleibt. Rechnet man lediglich mit einer doppelten Aufführungszahl dieser Sinfonien gegenüber der achten — was aber viel zu tief gegriffen ist —, so ergäbe sich, mit Zugrundelegung der Tantiemen für die 8. Sinfonie, die Summe von 4×6 700 000 Kr. = 26 800 000 Kr. oder 1608 GM. im Jahr 1923. Statt dieser sehr gering angesetzten Summe wurden von der anderen Firma 555 500 Kr. = 33 GM. ausgehändigt.

Es liegt im Interesse eines gesunden Verhältnisses zwischen Autor und Verlagswesen, wenn ein derartiger Fall offen zur Sprache kommt. Man stelle sich also vor, ein lebender Komponist habe zwei Sinfonien geschrieben, die gerade so zahlreich zur Aufführung gelangen wie die 4. und 7. Sinfonie Bruckners; mit einer gewissen Spannung verfolgt er die Aufführungen seiner Werke, an die er außer seinem Talent eine Unmenge Zeit und Fleiß gewandt hat. Und wird man als Sinfoniker zahlreich aufgeführt, so muß man schon ein Kerl sein, weil es erfolgreiche Kitsch-Sinfonien ähnlich wie Kitsch-Opern überhaupt nicht gibt. Man halte sich auch vor Augen, daß es den meisten heutigen Sinfonikern ähnlich gehen dürfte wie Bruckner, der für keine seiner Sinfonien auch nur das geringste Verlagshonorar erhielt. Endlich durchgedrungen, hofft nun der Komponist entsprechende Aufführungstantiemen zu beziehen, er ist gespannt wie ein Kind vor dem Weihnachtsabend, und nun wird ihm für seine beiden Werke als Jahresertrag aus Aufführungen die erschütternde Summe von 33 Goldmark ausgehändigt. Reicht gerade für Notenpapier und einen Einband zu einer neuen Sinfonie, und mehr hat man als Sinfoniekomponist schließlich auch nicht nötig! Wir sagen nochmals, es liegt im Interesse eines gesunden Verhältnisses zwischen Autor und Verlagswesen, wenn, was selten genug möglich ist, ein derartiger Fall offen zur Sprache kommen und der Öffentlichkeit vorgelegt werden kann. Dieser Fall muß denn auch klar gestellt werden, das glauben wir auch einem Bruckner schuldig zu sein. Und so hat nunmehr die Universal-Edition das Wort.

Die Schriftleitung der Z. f. M.

AUSTRIACA

Von **Emil Petschnig**

Aus Oper und Konzertsaal

Das Hauptinteresse der Kritik während der nächsten Wochen beansprucht das Musik- und Theaterfest der Stadt Wien 1924, welches der Initiative Dr. David Bachs, des Kunstreferenten der sozialdemokratischen Gemeindeverwaltung, entsprungen und mit einer großzügigen ausländischen Propaganda ins Werk gesetzt, in der Zeit zwischen dem 15. September und 15. Oktober mittelst verschiedenartiger Konzertdarbietungen und Vorstellungen der Musik- und Sprechbühnen, die zum Teil mit Uraufführungen und Neuinszenierungen herauskommen, ein Bild des hauptstädtischen Kunstlebens vermitteln will. Eine „Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik", Sammlungen, die ernste Musik in Wien von Bruckner bis zur jüngsten Gegenwart, das Wiener Volksstück seit 150 Jahren u. ä. betreffend, ferner historische Überblicke über Malerei und Plastik im Künstlerhaus, Sezession, Belvedere vervollständigen das umfangreiche Programm. Als Vorspiel der praktischen Kunstübung hielt an 3 Tagen der internationale Musikerkongreß seine Sitzungen ab, über die weiter unten von anderer Seite referiert wird.

Die Staatsoper bringt im Rahmen des Festes einen Mozart-Zyklus, Werke von in Wien ansässigen Musikdramatikern wie R. Strauß (viermal), Joh. Strauß („Die Fledermaus"), Kienzl („Evangelimann"), Frz. Schmidt („Fredigundis"), E. W. Korngold („Die tote Stadt") und J. Bittners „Das Rosengärtlein", welches knapp vor Schluß der vorigen Saison eine Art öffentliche Generalprobe erlebte und nun wieder im Spielplan erscheint. Eine „Legende", in deren Handlungsmittelpunkt Hadamar von Kuenring, einer der berüchtigten Raubritter auf Burg Aggstein in der Wachau, und Witha, die Enkelin des Donaufährmanns Guntram stehen. Letztere schlägt das Werben des Jägers Leupold wegen ihrer Schwärmerei für Herrn Hadamar, der „dahergeht wie eine Feuerfackel", dessen „wilde Brüder Blitz, Wind, Donnerschlag sind" usw. aus. Als ihr Abgott sie aber von seinen Knechten ausheben, aufs Schloß bringen und dort nackt tanzen heißt, wirft sie sich lieber vom „Rosengärtlein", einer historischen, schmalen Felsplatte auf Aggstein über hundert Meter tiefem Abgrund, dem sicheren Untergange entgegen, als den Wünschen ihres Geliebten zu willfahren. Dieser aber wird durch solche Aufopferung aus einem Saulus ein Paulus, verschenkt alle Habe an sein, vor der drohenden Belagerung der Veste durch das von Leupold aufgewiegelte und heranziehende Landvolk von ihm zum Abzug genötigte Gesinde und sühnt seine Untaten unter den Pfeilen der Rebellen. Seine von Akkon mitgebrachte Sklavin Fatime teilt freiwillig sein Schicksal. Wie man leicht erkennt, zwei unvermittelte, durch modern-dekadente „Psychologie" nicht wahrscheinlicher gemachte Wandlungen; auch die Musik trägt wenig dazu bei, denn sie entbehrt des zwingenden, aus wirklichem Empfinden, nicht nur aus erotischer Konstruktion fließenden Gehalts. Wie d'Albert gehört auch Bittner zweifellos zu den stärksten Theaterbegabungen im heutigen Deutschland. Wenn beide nicht halten, was sie versprachen, ist dies ihrer leidigen Vielschreiberei anzukreiden, die beim Österreicher schließlich zu einem individualitätsarmen Allerweltsstil führte, in dem Anklänge an Wagner, Strauß, Puccini, dann wieder ein bisserl atonal und ein bisserl volkstümlich-einfach eine bunte Orchestersinfonik von mehr homophonem Charakter bilden, über der sich nach schon zur Schablone gewordener Maxime der Gesang größtenteils in Deklamation ergeht. Die Leitmotivik entbehrt vielfach der prägnanten Tonlinie, so daß das Ohr über diese Dutzendthematik nur allzuleicht hinweghört — gewiß kein Faktor, um das Interesse an dem Stücke zu fördern. Szenisch und musikalisch am wirksamsten ist wohl die große Szene zwischen Held und Heldin am Ende des Mittelaktes, und auch der dritte Aufzug bietet im ersten Chor, in den Gesängen der Araberin kraftvolle und zartlyrische Momente, welche noch immer die Hoffnung wachhalten, der Dichterkomponist werde endlich doch zu seiner wahren Natur zurückfinden, die im „Musikant" einen so liebenswürdigen Schößling trieb. Die Vorstellung mit den Damen Born und Anday, den Herren Jerger und Hofer in den Hauptpartien und Kapellmeister Alwin am Pult hatte Niveau.

M. Arend schreibt in seiner Biographie Glucks über dessen tragisches Ballett „Don Juan“: „Ihn unserem Theater wieder durch eine künstlerisch hochstehende Inszenierung zugänglich zu machen, halte ich für eine wichtige Aufgabe einer Bühne, die Kunstanstalt ist.“ Dieser Hinweis, vielleicht im Zusammenhange mit dem Umstande, daß von genannter Partitur durch Dr. R. Haas von der Nationalbibliothek eine neue Ausgabe in den „Denkmälern österreichischer Tonkunst“ veranstaltet wurde, mag die Direktion bewogen haben, das seit 3. November 1761 in Wien nicht mehr gespielte Stück (unmittelbar nach dieser Vorstellung brannte das Kärntnertortheater ab) wieder neu zu beleben — mit glänzendem Gelingen und stärkster Wirkung. Denn die Pantomime drängt die drei Hauptmomente der Sage, welche bei Mozart durch die mancherlei Episoden einer Tripelhandlung auseinandergerissen sind: Tod des Komturs im Duell; Erscheinen des steinernen Gasts während eines von Don Juan in prunkvollstem Barocksaale gegebenen Festes; Höllenfahrt des Verführers, nachdem der dem Gespenste in die Grabkammer Gefolgte aller Mahnungen aus dem Jenseits spottet, in eine kurze Zeitspanne zusammen und entfaltet dadurch eine konzentrierte dramatische Wucht. G. Angiolinis Originalentwurf erfuhr zwar manche Umgestaltung, in der Festszene auch eine glückliche Erweiterung, unbedingt abzulehnen aber ist das der Hauptaktion vorangestellte neue priapisch-symbolische Vorspiel (Don Juan wird von verschiedenen weiblichen Charaktertypen umworben, genießt und verstößt), nicht nur als überflüssig, da doch heute jedermann den Stoff kennt, sondern in seiner modernen Erotik auch stillos im Verhältnis zum Übrigen und zur Musik. Hat denn R. Strauß der die Aufführung dirigierte, nicht empfunden, das Herbe und Geradlinige von des Altmeisters Tonsprache verbinde sich keineswegs mit diesem Vortrage? Daß doch heute auch das Reinste, Edelste durch Überdeutlichkeit verdorben werden muß, um einem die Freude zu trüben, die man an der Auferstehung dieses Opus wirklich haben kann. Auch aus musikhistorischem Interesse, lehrt es doch, wie eng Mozart in den Komturszenen sich bezüglich des Klopfrhythmus, der D-Moll-Tonart, der Verwendung von Posaunen an seinen Vorgänger angeschlossen hat: ein neuer Beweis, daß wahrer Fortschritt nur auf dem Boden der Kontinuität wächst. Die Inszenierung ist eine hervorragende Regieleistung H. Kröllers, die ihren Höhepunkt bei Anmeldung und Erscheinen der marmornen Statue inmitten der sorglosen Tafelrunde erreicht. Eine von grünen Teufeln bevölkerte Hölle mit bunten Flammen und Dämpfen schließt das Spektakel effektvoll ab. Der neue Ballettchef hat damit dieses vordem schon ganz versumpft gewesene Genre abermals um ein gehöriges Maß emporgehoben, und unter seiner Führung wachsen auch die Mitwirkenden zusehends an ihren Aufgaben: die Herren Raimund, Casson und Czadill als eleganter Held, beweglich humoristischer Diener Sganarello und erhabener Geist, sowie der vielblütige reizende Damenflor. — Erfüllt dieses Bühnenwerk alle Bedingnisse, um sich dauernd im Spielplane zu behaupten, kommt der szenischen Darstellung von Beethovens „Ruinen von Athen“ (Regie: Herr Turnau) in einer von H. v. Hoffmannsthal durch Chöre, „griechische Tänze“ nach der Musik zum Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ und Einführung eines „Fremden, eines deutschen Künstlers“ (Herr Jerger) erweiterten Gestalt nur Gelegenheitswert zu. Letzterer, eine Verkörperung des klassischen Idealismus, weiß demselben angesichts der auch in ihren Überresten noch herrlichen Antike vermittelst eines Melodrams in beredten Worten und Tönen Ausdruck zu geben — und weckte die Sehnsucht, daß alle Künste sich neuerdings diesen hohen Sinn zurückeroberten. Wie weit aber die Musik heute leider von diesem Ziele noch entfernt ist, enthüllt der nachfolgende Bericht über die Konzertaufführungen.

Deren Reigen eröffnete A. Schönbergs Bläserquintett (vorgetragen von den Solisten des Staatsopernorchesters). Die Produktionen der Bremer Stadtmusikanten aus Grimms Hausmärchen müssen, verglichen mit dem Gepiepse, Gequiecke und Gegröhle dieser Komposition, von inhaltreicher, formvollendeter Schönheit gewesen sein. Denn einzig im Schlußrondo ergab sich infolge Durchführung einer schnatternden Figur streckenweise ein einheitliches Tonbild, während die übrigen Sätze, gleichviel ob „schwungvoll“ oder „langsam“, sich wie ein planloses Hin und Her atomisierter Akkorde und Floskeln anhörten, in dem nur zuweilen thematische Zusammenhänge erkennbar waren. Das „Scherzando“ arbeitet nebstbei mit den abgedroschensten Instrumentenspäßen. Das Traurigste an der Sache ist, daß, wer etwa gehofft hatte, diesmal eine Weiterentwicklung des soeben 50 Jahre

alt gewordenen Verfassers im Sinne einer Revision seiner umstürzlerischen Tendenzen einer Abklärung feststellen zu können, gründlich enttäuscht wurde. Bewies doch die Novität, daß ihr Autor noch eben dort steht, wo er vor etwa fünfzehn Jahren stand, daß sein aus gewaltsamer Wagner-Absage geborener Stil zur Manier mumifiziert ist, daß in Schönberg kein Instinkt mehr lebt, der ihn — wie der gesunde romanische in F. Busoni — zur schöpferischen Natur zurückführte. Seine vollzählig versammelten Freunde und Schüler klatschten zwar heftig Beifall, das übrige unbefangene Auditorium aber, welches während der Sache gähnend, sich räkelnd, apathisch dasaß, reagierte hierauf mit nicht minder energischem Zischen — was zu denken geben sollte. Denn da das Ohr während der letzten Jahre dank der Atonalität bereits völlig gegen die Dissonanzen dieser Geräuschmusik abgestumpft wurde (man hört sie ebensowenig mehr wie den Straßenlärm), ist es also anscheinend das totale Ausbleiben jeder seelischen Emotion bei Anhören dieser Musik, welches die Leute reizt und logisch darauf zurückschließen läßt, daß sie auch aus keinem solchen Impuls hervorging. Was ihr ganz von selbst den Stempel der Sterilität aufdrückt. Umrahmt war diese Niete von Beethovens großer Fuge op. 133 und Haydns C-Dur-Streichquartett op. 33 Nr. 3, um deren zu belobenden Vortrag sich die Vereinigung Gottesmann bemühte. Gilt Schönberg als der Zertrümmerer, kam der nach der Meinung seiner Gemeinde neu aufbauende Apostel einer „Zwölftöne Musik" J. M. Hauer im 1. Orchesterkonzert mit der Uraufführung einer siebenteiligen Suite zu Wort. Die Mehrzahl und mit ihnen der Referent hält ihn aber als Theoretiker für einen eben in den entscheidenden Punkten trugschließenden unklaren Schwärmer, als praktischen Tonsetzer für einen blutigen Dilettanten. Übrigens scheint der Autor seit der Veröffentlichung seiner Broschüre „Vom Wesen des Musikalischen" starke Wandlungen durchgemacht zu haben, denn man las daselbst 1920: „Es ist ästhetisch geradezu verwerflich, eine rein atonale Melodie" — wie Hauer sie zu schreiben vorgibt — „durch ein Orchesterinstrument physisch hörbar werden zu lassen." Denn „das Urmusikalische, in seiner reinen Geistigkeit, ist wie alles Geistige sexuell neutral, und das Sexuelle ist eine Tatsache der Natur, ganz gewiß keine des Geistes. Was aber soll man sich dann von einer Musik denken, die letzten Endes im Hörer das Bedürfnis auslöst, das ‚horizontale Gewerbe' zu fördern. Und es gibt eine solche Musik wirklich — in den hehren Tempeln der Kunst unserer Zeit ertönend, nicht etwa in Nachtkaffees und Heurigenschenken". Womit zweifellos auf Wagner und R. Strauß angespielt ist, die aber sicherlich wenigstens den einen Vorzug vor Herrn Hauer voraushaben, daß sie instrumentieren können. Von den „melischen" Einfällen des Propheten und ihrer Verarbeitung in der „Schusterfleck"-Weis', die sich noch dazu in einförmigem Trott abspielt — ist es doch ein Axiom seiner Weisheit, daß der Rhythmus als etwas Sinnliches überwunden werden muß! — ganz zu schweigen. Doch genug von diesem hauerlich-schauerlichen Unsinn, der aller Kunst- und Kulturgeschichte ins Gesicht schlägt. Möglich ist seine Anerkennung und Förderung nur bei dem gänzlich unzulänglichen Stand der Musikpädagogik hinsichtlich historischer, ästhetischer, psychologischer Unterweisung, durch die schon in der Jugend der Grundstein zu einer richtigeren, tieferen Einsicht in das Wesen der Ausdrucksgewalten und -mittel der Tonkunst gelegt würde. Nach dieser modernsten Moderne erklang zum überhaupt ersten Male ein Carl Lafitesches Melodram (Rezitation: Maria Gutmann) mit Chor, Baritonsolo (Karl Renner), Orchester und Orgel: Das Lied vom Kaufherrn Kalaschnikoff (Dichtung von M. Lermontoff), welches zwar gewohnte, ja allzu gewohnte Gleise befährt, seine Formen aber nicht mit einem genügend interessierenden, persönlich gefärbten Gehalte zu erfüllen vermag. Eine kleine, wenig besagende Sinfonie in C von Michael Haydn als Auftakt, und die Erstaufführung von Frz. Schrekers 1909 erschienenen „Fünf Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begleitung eines kleinen Orchesters" vervollständigten das Programm dieses unter Rud. Nilius' Taktstock gestellten Abends. Von letztgenanntem Zyklus schwingt sich namentlich das letzte Stück zu bemerkenswerterer, vom Instrumentalklang wirksam unterstrichener Gefühlsintensität auf. Im Grunde aber beginnt unsere Zeit über diese narkotisch hindämmernden, müden, larmoyanten Stimmungen, die in Rosette Anday eine ausgezeichnete Interpretin fanden, entschieden hinauszuwachsen.

Die Uraufführungen des 2. (letzten) Orchesterkonzerts begannen mit einem akademischen Orgelwerk von Carl Prohaska: Präludium und Doppelfuge in B-Dur (Spieler: Prof. Frz. Schütz), das sich zuerst ziemlich anließ, dann aber in

endlose banale Wendungen zerfloß, die das Stück mindestens um zwei Drittel zu lang machen. Eine arge Fehlleistung des sonst so gediegenen Tonsetzers. Es folgten drei Lieder mit Orchesterbegleitung von Alma Maria Mahler (der Witwe Gustav Mahlers), für die sich L. Hofer von der Staatsoper mit seinen prächtigen Stimmitteln herzhaft ins Zeug legte. Mußten sie jedoch komponiert und aufgeführt werden? Weiter: ein einsätziges Klavierkonzert in Cis für die linke Hand allein mit Orchester von E. W. Korngold, Paul Wittgenstein, dem einarmigen Virtuosen, gewidmet, der es auch aus der Taufe hob. Ein schwieriges Stück für den Solisten, dessen nur auf die halbe physische Kraft gestellter Part jedoch mehrmals Gefahr lief, von dem mit allem Raffinement arbeitenden vielköpfigen Begleitinstrument völlig gedeckt zu werden. Am effektvollsten und wirksamsten gaben sich der Scherzo- und Finaleabschnitt. Der selbst dirigierende Komponist und sein trefflicher Interpret wurden lebhaft akklamiert. Zum Schluß, von Leop. Reichwein herausgebracht, Hugo Kauders Erste Sinfonie in A-Moll, eine lendenlahme, übelster Sentimentalität volle Novität, die vermuten läßt, ihr Autor habe statt Blut Marmelade in den Adern. Will man schon einfach und klar schreiben — gewiß ein löblichster Grundsatz —, dann ist aber auch die prägnanteste Konturierung der Thematik und Leidenschaft-gesättigte Melodie erforderlich; daher sich stets nur starke schöpferische Potenzen den Luxus solcher „Simplizität" leisten können. Die übrigen haben es freilich nötig, durch äußerliche Beweglichkeit die innere Bewegtheit zu ersetzen bzw. vorzutäuschen. Was das Fest bis zu seinem Abschlusse noch an musikalischen Überraschungen bringen wird, darüber soll das nächste Heft berichten.

In Wien löst seit geraumer Zeit eine internationale Tagung die andere ab. Auch die Musiker wählten als Tagungsort ihres — seit Kriegsausbruch ersten — internationalen Musikerkongresses Wien. Einberufer waren der österreichische Musikerverband und, wenn auch indirekt, die Gemeinde Wien. Und beide hatten es anscheinend höchst notwendig, endlich auch ein „musikalisches" Lebenszeichen künstlerisch-organisatorischer Natur von sich zu geben. Der Musikerverband, weil re verschrieen ist, daß in diesem „gewerkschaftlich" organisierten Verband die Orchestermusiker ihre künstlerischen Interessen, schon wegen ihrer zahlenmäßigen Minderheit, nicht mehr wirksam vertreten können. Und die Gemeinde, weil sie letzten Endes bei der krampfhaften Suche nach den zur Majorität für ihre Partei anläßlich der nächsten Nationalwahlen noch fehlenden 200 000 Stimmen — nolens volens — auch den Musikern etwas zu liebe tun muß. Also kam der I. internationale Musikerkongreß zustande, auf dem mit schönen Worten für die internationale Verbrüderung und Erlösung der Welt auf musikalischer Grundlage geworben wurde. Außer den „heimischen Internationalen" sprachen freilich nur zwei Abgesandte des Auslandes und auch die nur Begrüßungsworte. Das übrige war fast durchwegs „Gerede". Da wollte ein Redner eine Musikerkammer (zur wirksamen Vertretung der musikalischen Angelegenheiten), in der außer den ausübenden Musikern auch Verleger und — wozu ist er Konzertdirektor! — Konzertdirektoren usw. vertreten wären. Ein konzertierender Künstler verlangte als Interessenvertretung der konzertierenden Künstler die Gründung eines „Klubs", wobei er darauf verwies, daß die Konzertvermittlung nicht das erstrebenswerteste Ziel sein dürfte. Nach einigen belanglosen „Referaten" sprach Dr. Max Graf: „Zur Musikkritik". Er legte dar, es sei ein neuer Kritikertypus entstanden, der seine kulturpolitische Sendung wahrnimmt, es gäbe jedoch nur zwei Vertreter: Dr. Bach in Wien und Paul Bekker in Frankfurt (!). Dann referierte der Abgesandte des Verbandes der Autoren, Komponisten und Verleger über „Urheberrecht" und verlangte eine mindestens 50jährige Schutzfrist. Lichtblick und Erlösung bildeten: der Vortrag des Dozenten Dr. Junk über „Die Bildung des Musikers" (leider ohne näheres Material anzuführen), die außerordentlich tiefen und gehaltsvollen Ausführungen A. Jahns (Berlin) über „Musikererziehung", das Referat des Prof. Jagič über „Atmung und Lungen, ihre Inanspruchnahme bei Bläsern und Sängern mit Berücksichtigung normaler und pathologischer Verhältnisse" und schließlich die Darlegungen des Geh.-Rats Prof. Rainer Simons über „Reformbestrebungen auf dem Gebiete des Theater- Konzertsaalbaues", dessen Vortrag hier allerdings fehl am Ort war, dem aber zu wünschen wäre, daß seine Ideen endlich verwirklicht würden. Bei gewissenhaftester und wohlwollendster Betrachtung gibt es nur ein Urteil über diesen Kongreß: „Viel Lärm um nichts."

— Und betrachten wir einmal die „Taten“ dieser einberufenden Körperschaften. Die Gemeinde Wien verlangt, in ihrem ehrlichen Bestreben Musik und Musiker zu fördern, von jeder Stätte, an der Musik erklingt, 30—40% der Bruttoeinnahme als Lustbarkeitssteuer. Ihr ist es vor allem zu verdanken, daß über 600 Theatermusiker jetzt brotlos wurden, und als der Musikerverband zur Unterstützung dieser seiner bedürftigen Mitglieder Monstrekonzerte veranstalten wollte, verlangten die städtischen Steuerbehörden — laut Blättermeldungen — die Erlegung einer Kaution in der Höhe von 10 Millionen Kronen. Und der Musikerverband?! Zur selben Zeit als sein Präsident (allerdings bei Tageslicht!) verkündet: nicht das Gewerkschaftliche allein beseelt uns, wir wollen als Künstler gewertet werden und an der Gestaltung der Musik anteilnehmen, zur selben Zeit (allerdings bei Nacht!) wird in der Volksoper — in der er selbst Mitglied ist! — der Zigeunerbaron ohne Pauken, sollten die Hugenotten ohne Hörner, Klarinetten, Flöten und Harfe gespielt werden! Bei Tageslicht heißt man's „Förderung der Kunst“, bei Rampenlicht die „notwendige passive Resistenz“. Etwas freilich ist peinlicherweise (oder war es programmgemäß!?) gesagt worden, was wirklich wahr ist: ein Komponist beschwerte sich, daß bei dem kommenden Theater- und Musikfest der Gemeinde Wien die jüngeren Musiker (lies: wirklichen, heimischen, österreichischen Musiker!) zu wenig berücksichtigt wurden. Und dieser Kongreß wurde unter Hinweis auf Karl Storks „Musikpolitik“ einberufen! Armer Karl Stork! Arme deutsche Musiker!

Johannes

Neuerscheinungen

Paul Klebs: Vom Rhythmus und von der Technik des Dirigierens. 8°. 55 S. Kassel 1924, J. G. Oncken Nachf., G. m. b. H.

Ernst Rabich: Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. Ein Wegweiser für ihre Behandlung. Heft 1 u. 2. 8°. 38 u. 45 S. — Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Konzertwesens. 8°. 41 S. — Diese drei Schriftchen bilden das 68., 69. und 70. Heft des „Musikalischen Magazins“ (Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke). Herausgegeben von Ernst Rabich und erschienen 1921, 1923 und 1924 bei Hermann Beyer & Söhne, Langensalza.

Hermann Müller: Kyrioleis. Kleiner Psalter geistlicher Lieder dem jungen Deutschland dargereicht. 8°. 106 S. Verlag Deutsches Quickbornhaus, Burg Rothenfels am Main.

Julius Sahr: Das deutsche Volkslied. Ausgewählt und erläutert. Neubearbeitet von Prof. Paul Sartori. 8°. I. u. II. 131 und 106 S. 4. Auflage. Sammlung Göschen, Berlin und Leipzig 1924, Walter de Gruyter & Co.

Arnold Schering: Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 8°. 153 S. Vierte veränderte Aufl. Leipzig 1924. Erschienen in der im Verlag von Quelle & Meyer herausgegebenen Sammlung „Wissenschaft und Bildung“.

Theodor Solus: Die Mystik in Wagners „Lohengrin“. 8°. 23 S. „Zum Licht“-Verlag, Bad Schmiedeberg (Bez. Halle).

Gian Bundi: Hans Huber. Die Persönlichkeit nach Briefen und Erinnerung. 8°. 147 S. Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1925.

Johannes Schreyer: Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. 5. vollst. umgearb. u. verm. Aufl. 8°. 266 S. Leipzig 1924, Carl Merseburger.

— Schlüssel zu den Aufgaben des Lehrbuchs der Harmonie und Elementarkomposition. 2. verb. Aufl. 45 S. Ebenda.

Richard Wagner: Ein Ende in Paris. Mit 3 Original-Lithographien v. Hugo Steiner-Prag. 8°. 55 S. Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig 1924.

Kurt Arnold Findeisen: Lockung des Lebens. Drei musikalische Geschichten, mit 3 Original-Lithographien von Erich Gruner. 8°. 56 S. Ebenda.

Karl Söhle: Die letzte Perfektionierung. Eine Bach-Novelle, mit 3 Original-Lithographien von Paul Horst-Schulze. 8°. 82 S. Ebenda.

Martin Platzer: Der fremde Vogel. Eine Beethoven-Novelle, mit 3 Original-Lithographien von Alice Schünz. 8°. 62 S. Ebenda.

Heinrich Herrmann: Der freie Ton. Grundsätzliches über die Behandlung der Stimme. 8°. 22 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Kurt Schröder: Flesch-Eberhard, Naturwidrige oder natürliche Violintechnik? 8°. 39 S. Ebenda.

Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, 1. Band. Herausgegeben von der Ortsgruppe Basel als Festschrift zum Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel vom 26.—29. September 1924. gr. 8°. 156 S. Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1924.

Besprechungen

Eugen Koller, Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee (1720—1789), sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Schweiz im 18. Jahrhundert. Baseler Dissertation, 137 Seiten (davon 40 Seiten Notenbeispiele). Frauenfeld und Leipzig 1922, Huber & Co.

Vorliegende Arbeit versteht es, namentlich die reifere Schaffenszeit des Meyer v. Schauensee zu einem recht hübschen Überblick über das schweizerische Musikleben um 1780 auszuweiten. Damals hat die italienische Opera buffa (Pergolesi, Piccini, Paesiello) in Luzern ihren Einzug gehalten und wird neben dem deutschen Singspiel (Hiller, Benda) aufgeführt; die Voltolinische Gesellschaft tut sich mit beiderlei Sachen hervor. Im Schweizer-Dialekt gehaltene komische Intermezzi zu großen Tragödien sind natürlich von einheimischen Musikern geschrieben (Meyer v. Schauensee, Joh. Dom. Stalder, Konst. Reindl). In der Kirchenmusik ist die Bologneser Schule von stärkstem Einfluß; ihr zumeist unterliegt auch Meyer v. Schauensee; aber auch Hasse und der „strengere Kirchenstil", in orchestralen Dingen ferner die Mannheimer gehen in dessen Kirchenwerken nicht ganz leer aus. Theoretisch verankert ist Meyer v. Schauensee bei Scheibe, vielleicht auch bei Quantz. Seine fruchtbarste Schaffenszeit von 1752 bis 1768, als er Organist am Stift St. Leodegar in Luzern ist und zumeist Kirchenmusik schreibt. Dann aber hat er sich wieder „mit Leib und Seele der dramatischen Muse (Singspiel) in die Arme geworfen". In seiner späteren Zeit stockt das kompositorische Schaffen. Wie damals alle gebildeten Schweizer, hat auch ihn die politische Aufklärung ergriffen; es ist ja Vorabend der französischen Revolution. Die Schweizer bleiben aber besinnliche Patrioten. Und Meyer v. Schauensee ist fünfzehn Jahre lang Präsident der Helvetischen Konkordiagesellschaft. Der Zutritt zu ihr wird mit besonderer Gunst den Musicis gewährt; und „die Kongreßmusik bildet stets ein Haupttraktandum der geheimen Session". Da singen sie ihre Schweizerlieder, gleich der Helvetischen Gesellschaft in Schinznach. Im übrigen aber hat die konfessionelle Verschiedenheit der beiden Gesellschaften auch auf ihre Musikpflege abgefärbt. „Während in Schinznach (wo die Reformierten beisammen sind) ausschließlich das patriotische und volkstümliche Lied gepflegt wurde, sehen wir hier (bei der die Katholiken umfassenden Konkordiagesellschaft) zwei gänzlich entgegengesetzte Gattungen aufs eifrigste kultiviert: die Kirchenmusik und gleichsam als ausgelassenes Satyrspiel die Opera buffa und das Singspiel. Diente jene zur Erbauung, so verhalfen diese dem ‚gemütlichen Teil' der Versammlungen zu einem fröhlichen, ja oft ausgelassenen Abschluß." Lustig in Ehren — kann niemand verwehren! Literarisch dagegen waren die Schinznacher ihrem Bruderbund von der Konkordia über. Denn Zürich war damals die vornehmliche Literaturstadt und trat in einen gewissen Gegensatz zu Luzern, wo bis 1768 noch lateinische Schulkomödien aufgeführt worden waren, was der deutschen Sprache natürlich etwas Abbruch getan hat. Die Singspiele und musikalischen Possen, welche Meyer v. Schauensee ge-

Julius Schlosser: Unsere Musikinstrumente. Eine Einführung in ihre Geschichte. Mit 78 Abbildungen auf 24 Tafeln. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co. 80 S.

Der geschätzte Wiener Kunsthistoriker und Museumsdirektor Julius Schlosser hat sich durch die Zusammenstellung und wissenschaftliche Beschreibung der in der neuen Hofburg untergebrachten Instrumenten-Sammlung des Wiener Kunsthistorischen Museums ein nicht hoch genug anzuerkennendes Verdienst um die Instrumentenkunde erworben. Die hervorragende Bedeutung dieser zwar nicht großen, aber an Seltenheiten und einzigen Stücken sehr reichen Kollektion besteht darin, daß ihr Hauptbestandteil auf zwei berühmte Sammlungen der Spätrenaissance unmittelbar zurückgeht: die Ambraser Kunstkammer des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol (gestorben 1596) und die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fortgeführte Musikkammer der italienischen Adelsfamilie Obizzi in Catajo, deren Besitz zuletzt dem ermordeten Erzherzog-Thronfolger Franz Ferdinand von Österreich-Este durch Erbschaft zugefallen war. Die Vereinigung dieser beiden Sammlungen ergab ein reichhaltiges Bild der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts in originalen und unversehrten Tonwerkzeugen alter Herkunft, wie sie in dieser Vollzähligkeit kein anderes Museum aufzuweisen vermag. Schlosser hat die seiner Obhut anvertrauten Schätze in einem großen und prächtig ausgestatteten Kataloge beschrieben und dadurch die Fachliteratur um ein wichtiges Standwerk bereichert. („Die Sammlung alter Musikinstrumente", 143 S., 4⁰, mit 41 Abbildungen im Text und 57 Lichtdrucktafeln. Wien 1920.)

Die dem beschreibenden Teil des Katalogs vorausgeschickten geschichtlichen Übersichten sind nun in einer hübschen Sonderausgabe veröffentlicht worden, nachdem sie der Verfasser we-

sentlich umgestaltet und besonders durch Einarbeitung des bei Herausgabe des Katalogs noch nicht erschienenen grundlegenden „Handbuchs der Musikinstrumentenkunde“ von Curt Sachs ergänzt und berichtigt hat. Entsprechend der Einteilung des Hauptwerks ist der Stoff in drei Abschnitte gegliedert: „Die Ahnen unserer heutigen Tonwerkzeuge“, „Entwicklung der Tonwerkzeuge des Abendlandes seit der Renaissance“, „Die neuere Entwicklung seit der Zeit der Wiener Klassiker“, umfaßt also in getrennten Übersichten die Vorgeschichte, das 16., 17. und das 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Der Entwicklungsgang aller — auch der minder wichtigen und längst aus der Musikpflege verschwundenen — Tonwerkzeuge läßt sich hier von seinen Anfängen im Dämmergrau des Orients bis an die Schwelle der jüngsten Gegenwart verfolgen. Ihre Aufgabe, „den an der Tonkunst Anteil nehmenden Laien einen geschichtlichen Überblick der instrumentalen Entwicklung in jenen Ländern des europäischen Abendlandes zu geben, die die Heimat unserer modernen Musik sind (Italien und Deutschland)“, erfüllen diese Einführungen, denen es überdies nicht an kunst- und kulturgeschichtlichen Ausblicken und Gegenüberstellungen fehlt, im vollsten Maße. Wer aus Erfahrung weiß, wie schwierig die Behandlung eines etwas spröden wissenschaftlichen Stoffes in flüssiger, anregender Form mit Vermeidung allen gelehrten Ballastes ist, wird dem Verfasser — trotz einiger am Rande hie und da auftauchender Fragezeichen — für seine Arbeit Dank und Anerkennung zollen.

Einen besonderen Schmuck des Buches bilden die beigefügten Tafeln, die eine reiche Anzahl bemerkenswerter Stücke der Wiener Sammlung in guten Abbildungen wiedergeben. G. Kinsky

J. Baumgartner, Technik des Violinspiels. In 5 Heften. Ausgabe Kahnt, Leipzig.

Eine mit großer Gründlichkeit — vielleicht bisweilen etwas zu ausführlich — zusammengestellte Sammschrieben hat — erinnern wir uns nur an unsere eigenen Pennaljahre; in Bayern zeichnen sich noch immer die „alten“ Gymnasien und Seminare durch dramatische Aufführungen aus! —, erscheinen geradezu als Fortsetzung der lateinischen Schulkomödien.

Letztere Folgerung zu ziehen, hat Verf. bereits unterlassen. Überhaupt liegt es ihm weniger, die Verästelungen zu verfolgen, die auf Seitenwegen sich ergebenden Verbindungen mit anderen Erscheinungen herzustellen und weitere Ausblicke zu eröffnen. Nur kurz sei auf einige Punkte hingewiesen, wo interessante Beziehungen zum Vorschein kommen würden: die Josephinischen Bestrebungen für das deutsche Singspiel im bewußten Gegensatz zur Herrschaft der italienischen Oper (siehe Rob. Hans in der Einleitung zu Ignaz Umlaufs Singspiel „Die Bergknappen“, Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVIII, 1; ferner Herm. Abert in seinem großen Mozartwerk, bes. Band I); Dialekt in musikalischen Possen (vgl. den „Salzburger“ Michael Haydn, durch welchen die musikalische Posse auch in Mozarts Nähe gelangt); übrigens wie liegen die näheren Beziehungen des Meyer v. Schauensee zu Hiller und Benda? Wie steht es mit dem „strengeren Kirchenstil“ des Meyer v. Schauensee zu dem berühmten Jos. Joh. Fux, dem damaligen Beherrscher der kontrapunktischen Künste und mit dem historisierenden Zug überhaupt angesichts der kurz vorausgegangenen Palestrina-Renaissance? Wie stellt sich die Vertonung der Wechseltexte in der Trinitätsmesse des Meyer v. Schauensee ein? Wie ist es um den Ausdruckswert der Messen des Meyer v. Schauensee bestellt, wenn er für das Agnus Dei vorausgegangene Teile einmal da, einmal dort entlehnt? Wenn wir also auch einigen Lücken in der vorliegenden Studie gewahr werden, so sind wir doch durch den schlichten Ton, der sie durchzieht, sofort wieder versöhnt und begrüßen sie als wertvollen Beitrag zur Schweizer Musikgeschichte im 18. Jahrhundert.

Dr. O. Ursprung

Hans Oppenheim, Hermann Zilcher (aus der Sammlung „Zeitgenössische Komponisten“, herausgegeben von H. W. von Waltershausen). München, Drei-Masken-Verlag, jetzt Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Über lebende Tondichter zu schreiben, ist ein mißlich Ding, zumal wenn sie, wie Zilcher, sich der Vollreife erst nähern und sich wohl einen sehr geachteten Namen, keineswegs aber Weltberühmtheit errungen haben. Bei solchen essayistischen Lebensbeschreibungen ist dem Subjektivismus, zu dem der Verfasser sich übrigens in der Vorrede freimütig bekennt, allzusehr Tür und Tor geöffnet. Und die Kritik muß verstummen, will sie nicht den Teufel mit Beelzebub totschlagen, d. h. subjektiven Werturteilen mit ebensolchen begegnen. Da aber der Hang unserer Zeit dahin zu gehen scheint, sich mit dem Leben und Wesen auch der lebenden Tondichter näher zu befreunden, so ist auch dieses Werkchen — ebenso wie die dankenswerten, in der gleichen Sammlung erschienenen Essays über R. Strauß, M. Reger, Klose, Schreker und Heinrich Kaspar Schmid — als Beitrag zur zeitgenössischen Musikgeschichte freundlichst zu begrüßen.

Robert Hernried

Paul Bruns, Carusos Technik in deutscher Erklärung. Charlottenburger West-Buchhandlung Otto George.

Ein interessantes Werkchen des geschätzten Gesangspädagogen, das grundsätzlich Wichtiges ausspricht: daß die Partialtöne am mühelosesten und besten, in besonderer Höhe ausschließlich mit geringer Luftmenge und „Freilauf" (will sagen, freiem Laufenlassen der Muskeln) „durch ungehemmte motorische Kraft des Zwerchfells" erzeugt werden können. Die bewegende Kraft seien wellenförmige Stöße des Zwerchfells von der Längenbasis aus. — Das alles, an dem Phänomen Caruso dargezeigt, ist ungemein fesselnd, und ich kann das Büchlein als anregend und belehrend bestens empfehlen, obwohl ohne jahrelange Nachprüfung die Methode des Verfassers nicht kontrolliert werden kann. Besonders interessant sind die Ausführungen über die Erreichung der viergestrichenen Oktave im Anschluß an die Schilderungen Lili Lehmanns. Als einzigen Mangel empfinde ich die Unterlassung genauer Nachforschung, wie die Muskeln deutscher Sänger im Verhältnis zu denen italienischer funktionieren. Denn die sprachliche Gewöhnung ist von größter Wichtigkeit, und es scheint mir nicht alles auf Deutschsprachige anwendbar, was bei Italienern gut gelingen mag. Robert Hernried

Johannes Biehle, Raumakustische, orgeltechnische und bau-liturgische Probleme. Untersuchungen am Dome zu Schleswig. Leipzig 1922. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung. 29 S.

Aus Anlaß des Um- und Neubaus der Orgel im Dome zu Schleswig nahm der Verfasser Untersuchungen vor, die sich auf die Feststellung der zeitlichen Differenzen zwischen Spielbewegung und perzipiertem Ton bezogen. Mit Hilfe sorgfältig angelegter Registrierapparate gelang es, exakte Ergebnisse zu gewinnen, die frühere Untersuchungen des Verfassers bestätigen und weiteres Material zur Lösung orgelbautechnischer Probleme liefern können. Damit werden gleichzeitig kirchenbautechnische Probleme berührt, die in Rücksicht auf die Verwendung der Kirchenräume zu Predigt- und Musikdarbietungen größte Beachtung verdienen. Besonders störend tritt der Nachhall auf, der sowohl das Wortverstehen, als auch den künstlerischen Eindruck bedeutend herabsetzen oder gar unmöglich machen kann. — Bei den Untersuchungen des Nachhalles im Dome zu Schleswig konnte der Verfasser feststellen, daß die auf Grund der Pläne errechneten Zahlenwerte mit denen der tatsächlichen Beobachtung in befriedigender Weise übereinstimmten. Als besonderes Ergebnis stellte sich noch heraus, daß bei gleicher Schallquelle der Nachhall an verschiedenen Stellen des Raumes von verschiedener Dauer sein kann und daß der Abfall des Nachhalles nicht kontinuierlich, sondern in einer unmittelbar durch den Beobachter meßbaren Wellenbewegung erfolge. Die Messung der Schallintensitäten ist rein empirisch und gefühlsmäßig erfolgt; hierin liegt ein Problem, das sowohl physikalisch wie psychologisch noch einer Lösung bedarf. Aus den Ergebnissen seiner Untersuchungen zieht der Verfasser Folgerungen, die die Beachtung der Chorleiter und Sänger im weitesten Maße verdienen. R. Wicke

lung von Studienmaterial für das Lagenspiel, insbesondere den Lagenwechsel. Alle nur möglichen Intervalle, in einfachen und Doppelgriffen, werden mit systematischer Vollständigkeit durchgeführt. Das 5. Heft ist besonderen Problemen der höheren Technik gewidmet (Dehnung der Hand, Unabhängigkeit der Finger, Doppelgriffe, Terzentriller u. a.). Gute Bemerkungen enthält das Vorwort unter dem Motto „Größte Leichtigkeit ist größte Kraft". Dr. H. Kleemann

Antonio Scontrino: Sonate F-Dur für Violine und Klavier. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Eine echte Konzertsonate in brillantem, effektvollem Stil, verrät sie den geborenen Musikanten. Leicht hinfließend und durchaus unproblematisch in Gedanken und Ausdrucksformen spricht sie den Hörer unmittelbar an und erweist sich als dankbares, zugkräftiges Vortragsstück für zwei gewandte, technisch zuverlässige Partner. Das Finale gibt dem Geiger Gelegenheit, in einer ausgedehnten virtuosen Solokadenz zu glänzen. Dr. H. Kleemann

Lautenmusik

Paul Kurze: „Unter den Linden." Zehn Lieder für eine Singstimme mit Lautenbegleitung. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Der singende Wandervogel auf dem Umschlag könnte irreführen — Wanderlieder enthält das Heftchen nicht! Diese zehn Kompositionen für Gesang und Laute (resp. für Gesang, Laute und Violine) fordern bedeutendes künstlerisches und technisches Können vom Darbietenden und distinguiertes Musikverständnis von den Zuhörern. Die eigenwilligen, vom Gewohnten abweichenden Melodien wirken zum Teil sehr reizvoll, besonders in der Ballade „Herr Ulf" und in dem Kinderliedchen „Kindchen tanzt" (mit Violine). Die Lautensätze nehmen eine sehr selbständige Stellung ein und tragen zur dramatischen Gestaltung der Lieder bei. E. Wild

Altenglische Madrigale zur Laute des britisch-dänischen Hoflautenisten John Dowland (1597), herausgegeben von Dr. Hans Dagobert Bruger. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Mit der Wiedererweckung eines so bedeutenden Meisters der alten Lautenkunst erwirbt sich der Herausgeber den Dank aller wahren Freunde des Instruments. Daß er uns gerade die Madrigale des einstmals als „Batcheler of Musicke in both the Universities" hochberühmten Zeitgenossen Shakespeares übermittelt, ist in der Gegenwart, die dieser Form des alten Kunstliedes besonderes Interesse entgegenbringt, verständlich und zu begrüßen. Die Bearbeitung, die sich durch den Stimmungsunterschied zwischen alter und moderner Laute notwendig machte, ist auf Grund genauester Sachkenntnis mit vorbildlicher Pietät ausgeführt. E. Wild

Olga Schwind: „Meine Lieder stehn vor deiner Tür." Lieder zur Laute zu singen. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Die ansprechenden Lieder sind natürlich empfunden und verschmelzen mit den nicht allzu schwierigen gut charakterisierenden Begleitungen zu einheitlichem Ganzen: Lautenlieder, wie sie sein sollen!

E. Wild

Pauline Volkstein: „Mitten im Garten." Neue Volkslieder. Lautensatz von Armin Knab. Julius Zwißlers Verlag in Wolfenbüttel.

Armin Knab, der Verfasser des Lautensatzes, gibt in einem ziemlich umfangreichen Vorwort über den Werdegang und die besondere Begabung der Komponistin Aufschluß. Er schreibt über ihre Lieder im Volkston: „Die Weisen sind ungezwungen, von natürlichem Tonfall, selbstverständlich, als könnten sie nicht anders sein, einfach, aber trotzdem mit reichlicher Abwechslung in Form und Ton" usw. Knabs Urteil bestätigt sich in jeder Beziehung. Die Menschen, bei denen noch nicht jeder Sinn für volkstümliche Melodik erstorben ist, werden sich bei dem Studium der Volksteinschen Weisen wie nach einem erfrischenden Bade

Wilhelm Altmann, Kammermusikliteratur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. 3., vermehrte und verbesserte Auflage. Gr. 8°, 8 und 170 S. Leipzig, Carl Merseburger, 1923.

Dieses treffliche Verzeichnis hat in kurzer Zeit — die 2. Auflage erschien 1918 — seine Notwendigkeit erwiesen, vor allem zunächst bei den Musikalienhändlern. Immer mehr wünscht man es aber auch in den Händen fleißig Kammermusik Treibender, die mit einem Schlage die durch den Musikalienhandel zugängliche Kammermusikliteratur zu überblicken vermögen. Bei einer weiteren Neuauflage wünschten wir den Titel etwas genauer, es müßte heißen: „Verzeichnis von seit 1841 im Musikalienhandel erschienenen Kammermusikwerken", wodurch ohne weiteres klar würde, daß das Buch auch sämtliche frühere Literatur enthält, die entweder immer wieder neu aufgelegt oder überhaupt durch Ausgaben zugänglich gemacht worden ist; das Wort „erschienen" ist zu unbestimmt. Neu aufgenommen sind in dieser Auflage die Sonaten für zwei Klaviere und für Klavier zu 4 Händen, ferner die Solosonaten für ein Streich- oder Blasinstrument. -s.

Joseph Meßner, Messe in D, für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel, op. 4. Augsburg und Wien, Verlag von Anton Böhm & Sohn.

Achtet auf Joseph Meßner! Ihr alle, die ihr die Isolierung der katholischen Kirchenmusik (verursacht durch die Palestrinanachahmung des Cäcilianismus, die Registrierung eines historischen Musikstils) und das Fehlen eines kirchenmusikalischen Zeitstils oft und schmerzlich empfinden mußtet und nun ein um das andere Mal Ausschau hieltet nach Männern, welche die kirchliche Tonkunst wieder mit der zeitgenössischen Musikkultur verknüpfen und sie mit ebenso modernem wie kirchlichem Geiste erfüllen — achtet ja auf Joseph Meßner! Gewappnet mit dem Rüstzeug für neuzeitliche Komposition, ausgestattet mit einem starken, fein verästelten Empfinden, ein hohes kirchenmusikalisches Ideal im Herzen tragend, voll Verständnis für das religiöse Sehnen unserer heutigen Menschheit, so tritt er an die Komposition des Meßtextes heran. Und das Werk, das also entsteht, ist tief und mannigfaltig in seinem Empfindungsgehalt, reich an Schönheiten, prächtig in der sinfonischen Haltung der Orgelbegleitung, sehr anerkennenswert in der Ökonomie der künstlerischen Mittel. Seinem Ausdruckswert nach ist es Bekenntnismusik im echten Sinn des Wortes, ist mit dem Herzblut geschrieben.

Die Messe ist leitmotivisch aufgebaut. Im Zusammenhalt mit gewissen anderen Erscheinungen auf kirchenmusikalischem Gebiet ergibt sich, daß nun offenbar die Zeit gekommen ist, wo die Leitmotivik kirchenmusikalisch ausgemünzt wird. Für den Musikwissenschaftler ist diese (die Leitmotivik) ja keine ausschließliche Sache der Neuzeit; nur der Laie hält sie für eine Erfindung Richard Wagners. Sie ist alt, ist an sich ein neutrales musikalisches Ausdrucksmittel. Nachdem Jahrzehnte nach des Bayreuther Meisters Schaffen dahingegangen, ist sie des Charakters einer subjektiven, spezifisch wagnerianischen Tonsprache wieder entkleidet und Allgemeingut geworden; sie ist wieder objektiviert und darum zur Aussprache des objektiv gegebenen und objektiv gültigen liturgischen Textes bestens geeignet.

Zu diesen theoretischen Erwägungen ist nun Meßners Messe der schlagendste praktische Beweis dafür, daß in der kirchlichen Tonkunst neben dem guten Alten auch der Leitmotivik und einer modernen Tonsprache ein berechtigter Platz zukommt.

Dramatisch aufgewühlter Ausdruck wie im Kyrie, strenges Pathos wie im Agnus, weiche (um nicht zu sagen: zu weiche) Gefühlstöne wie im Benediktus mögen weit auseinander zu liegen scheinen, werden aber durch die Leitmotivik zu höherer Einheit verbunden. Noch brandet es zuweilen, finden sich kleine Unebenheiten, sind der Stimmüberschneidungen von Sopran und Orgeloberstimme etwas viel und von unruhiger Wirkung; aber insgesamt weht aus dem Werk ein frischer Zug echt und wahr, bedeutend und oft genug packend.

Dieser lateinischen Messe samt der Propriumvertonung auf das Fest Peter und Paul und der deutschen Meßkantate „Missa poetica" betitelt — sämtliche von Meßner —, wurde im letzten Jahre in den Rheinlanden und Holland ein wahrer Triumphzug bereitet. Nachdem gerade die Rheinlande als eine der Hochburgen eines unentwegten Cäcilianismus zu gelten hatten, will das doppelt viel besagen, muß es als ein unmißverständliches Zeichen der Zeit gedeutet werden. Es gilt der Losung: Neue Bahnen für die kirchliche Tonkunst!

Dr. O. Ursprung

fühlen. In den Liedern „Mitten im Garten" sind meist alte, liebe Texte vertont. Wenn Knab meint, daß für solche Lieder Gitarrebegleitung besser am Platze sei als die beste Klavierbegleitung, so kann man ihm nur beipflichten, zumal wenn der Lautensatz so meisterlicher Art ist, wie der von ihm erfundene. Nach Form und Inhalt sind die Begleitungen völlig einwandfrei, und Pauline Volkstein kann ihm dafür sehr dankbar sein. Wir freuen uns, die Bekanntschaft mit den Liedern und ihren Urhebern in vorliegender Form gemacht zu haben und wünschen ihnen reichste Verbreitung. — Bei ferneren Veröffentlichungen wird es sich empfehlen, nicht so hochführende Tonarten zu wählen, um eine größere Verbreitungsmöglichkeit zu sichern.

Th. Salzmann

Felix Weingartner: Lebenserinnerungen. Wiener Literarische Anstalt A.G. 1923.

Um den offenbar noch auf Fortsetzungen berechneten ersten Band Weingartnerscher Lebenserinnerungen aus der Jugendzeit des Dirigenten richtig zu würdigen, wird man ihn von zwei voneinander getrennten Standpunkten aus beurteilen müssen. In musikgeschichtlicher Hinsicht bietet das Werk eine Fülle von fesselnden und wertvollen Einzelzügen aus der großen Ära Wagner-Liszt, die in der journalistisch gewandten Darstellung Weingartners eine genußreiche Lektüre gewähren; die literarisch-biographische Schilderung hingegen wird namentlich in bezug auf den Persönlichkeitswert des Verfassers starke und berechtigte Kritik herausfordern, denn die Art und Weise, wie sich Weingartner stets zum Mittelpunkt des Geschehens macht, auch wenn er in Wirklichkeit nur unbedeutender Statist war, gefährdet die historische Zuverlässigkeit seiner Biographie und läßt an dem Charakter des Verfassers ernstlich irre werden. Es kann nie die Aufgabe einer Lebensbeschreibung sein, Lorbeeren herbeizuschaffen, damit es der Nachwelt um so leichter wird, den Ruhmeskranz zu flechten. So wirkt die ermüdende Schilderung der Kindheitsjahre nicht nur unkünstlerisch, sondern auch peinlich; man merkt überall die Absicht Weingartners, dem Gleichgültigen im Hinblick auf spätere Vorgänge nachträglich eine tiefere Bedeutung beizulegen. Wenn der Verfasser seinen Kompositionen einen großen Wert beilegt, so ist das verständlich, aber alles Eigenlob ist nicht so viel wert als die schlichte Schilderung seelischer Voraussetzungen, die das Verständnis erleichtern könnte. Die politischen Anschauungen Weingartners sind seine Privatsache, mit Entrüstung müssen jedoch seine gehässigen, niemals wirklich begründeten Angriffe auf den deutschen Offiziersstand zurückgewiesen werden, die wie manche andere Bemerkungen in ihrer Verallgemeinerung von einer bedauerlichen Unreife des Urteils zeugen. Seine Erklärung, er fühle sich als Italiener (S. 466) — er, der als Österreicher geboren und als Künstler in Deutschland berühmt wurde! — ist charakteristisch für sein Verhalten während und nach dem Weltkriege, dessen wir uns noch mit Schmerz und Empörung erinnern.

So schillert Weingartners Biographie in ungewissem Zwielicht; man wird an ihr als einem wertvollen Zeitdokument nicht vorübergehen, wird aber wieder einmal feststellen müssen, wie internationales Künstlertum ohne ursprüngliche Verwurzelung im Nationalen und Verirrungen peinlicher Charakterlosigkeit in einer Linie liegen.

Dr. F. Thierfelder

Georg Schuenemann: Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. Drei Masken-Verlag, München, 1923.

In der Reihe der von C. Stumpf und E. M. von Hornbostel herausgegebenen Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft erschien dieses Buch, dessen Entstehungsgeschichte in die deutsche Kulturarbeit der Kriegsjahre zurückreicht. Damals bereiste der Verfasser in staatlichem Auftrag die deutschen Gefangenenlager und machte phonographische und handschriftliche Aufnahmen der mehr als vierhundert Lieder, deren Wiedergabe den umfangreicheren Teil des Werkes bildet.

Die Summe dieser Lieder, die Angaben und Erzählungen der Vorsänger ergaben ein Gesamtbild von beträchtlicher Spannweite der kulturgeschichtlichen und musi-

kalischen Gesichtspunkte. Bei dem Mangel an Vorarbeiten auf allen Gebieten wurde ein Werk daraus, welches die Musikwissenschaft unserer Zeit im besten Sinne charakterisiert: überall große Zusammenhänge, abzweigende Probleme, neue Ausblicke.

So wurde der erste Teil der Arbeit, unter anderen Voraussetzungen eine kurze, pragmatische Einleitung, zu einer wissenschaftlichen Leistung hohen Ranges.

Das deutsche Volkslied, abgelöst von allen lebendigen Zusammenhängen der Heimat, lebt unter den russischen Kolonisten weiter. Seine Kraft bleibt, aber seine Entwicklung verändert sich. Es ist stärkster Hort der isolierten deutschen Kultur, unterliegt in seiner Fortpflanzung einem wesentlich anderen Temperament, verbindet sich mit neuen Quellen, neuen Arten des Vortrags, neuem Entwicklungsboden.

Der Verfasser befand sich bei seiner Fragestellung in der schwierigen Lage, daß in der Zeit, in welcher sein Werk entstand, auch für die deutsche Volksliedforschung von musikalischer Seite noch keine brauchbaren Vorarbeiten vorlagen. Er mußte also doppelte Arbeit leisten, ohne daß diese wieder sich im Rahmen der Einleitungskapitel voll hätte auswirken können. So bleibt das Kolonistenlied im wesentlichen Gegenstand der Betrachtung, aber alle Probleme werden in größere Zusammenhänge gebunden.

Der Verfasser geht von kulturgeschichtlichen Grundlagen aus. Er erzählt plastisch von den Zusammenhängen, in denen das Lied bei den Kolonisten lebte, von Zusammenkünften und Hochzeiten. Die Typen des Kolonistenliedes geben ein farbiges Bild ihrem äußeren und inneren Leben und sind ein wichtiges Instrument vergleichender kulturgeschichtlicher Betrachtung. Vom höchsten Interesse ist die hier abzweigende Frage nach dem Grad und der Art russischer Einflüsse auf die deutsche Volksliedmelodik und nach den typischen Formen des Zersingens. Auch er kommt dazu, eine innere, tiefer liegende Gesetzmäßigkeit in den Variantenbildungen zu sehen, die teilweise auf weiten Voraussetzungen beruht und allgemeingültig, zu anderen Teilen aber durch die Eigenart des vorliegenden Stoffgebiets bedingt ist. Hier liegt einer der beiden großen allgemeinen Werte der Einleitung.

Ein zweites Ergebnis von größter Bedeutung liegt darin, daß der Verfasser auch bei den Ausführungsmanieren und freien koloristischen Umbildungen der Melodien, in denen die rassefremden Einflüsse am stärksten fühlbar sind, eine ähnliche Gesetzmäßigkeit nachweist, diese an der Verzierungstechnik des 17. und 18. Jahrhunderts mißt und (auch auf Grund anderer vergleichender musikwissenschaftlicher Betrachtungen) zu dem Schlusse gelangt, daß die Grundlagen aller dieser Diminution und koloristischen Formeln in der Volksmusik liegen. Damit ist ein großer, erst verhältnismäßig spät sichtbarer Strom der Entwicklung zu seiner Quelle zurückgeführt und eröffnet nun weiteste Ausblicke in den Raum der Erscheinungen.

Es bedarf nach dem Gesagten wohl kaum einer ausdrücklichen Versicherung, um ein wie wertvolles Stück die Volksliedforschung und vergleichende Musikwissenschaft im besonderen, die gesamte Musikwissenschaft aber im allgemeinen durch die vorliegende Arbeit bereichert wurde. Dazu kommt noch, daß es ein Musiker ist, der den Melodien sich nähert und auch hier eine Fülle feiner Einzelbeobachtungen gemacht wurden.

Dr. H. Mersmann

Maria Marfi, Methode Marfi, der neue Weg für Sänger. Marfiverlag, Berlin, 14 S. 1923. M. 0.60.

Eine aufklärende Studie und Nachdenkliches für Berufssänger und solche, die es werden wollen, rennomiert schon das Titelblatt. Eine sachliche Besprechung dieser Broschüre ist unmöglich, da die Verfasserin jedes tiefere Eingehen auf den Stoff sorgsam vermeidet. Man wird gut „aufgeklärt"; allerdings nicht über den „neuen Weg" für Sänger (da ist ja der älteste bekanntlich immer der beste!) sondern über die Person der Verfasserin über ihr „vorzügliches, musikalisches Gehör" (S. 10), über ihre Fähigkeit „jeder verloren gegangenen Stimme unter absoluter (!) Garantie des Gelingens zu neuem Glanz zu verhelfen" (S. 11) und was man sonst noch an törichten Phrasen lesen kann. Genug und über genug. J. Achtélik

Dr. Illo Peters, Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik. B. G. Teubner, Leipzig 1924.

In der „Mathematisch-Physikalischen Bibliothek" des Verlages von B. G. Teubner darf eine Abhandlung über die Beziehungen der Musik zur Mathematik und Physik nicht fehlen. Dieser Erwägung wohl verdankt das vorliegende Heftchen (33 Seiten) seine Herausgabe. Zu einer summarischen Orientierung genügt es. Neue Gedanken tauchen nicht auf. (Mancher Ausdrucksweise aber würde man eine schärfere Kontrolle wünschen. S. 11 z. B. werden die Brüche $^{81}/_{80}$ und $^{80}/_{81}$ als gleiche Werte bezeichnet. S. 17 ist die Rede von einem „Klang der angeschlagenen Taste"). Eine ausführlichere Behandlung der angedeuteten Fragen behält der Verfasser einem größeren Spezialwerk vor. J. Achtélik

Neue Bücher über den Tanz

L. W. Rochowanski: Der tanzende Schwerpunkt. Amalthea-Verlag, Wien.

Wenn Emil Sauer zu spielen beginnt, schlägt anfangs sein Herz den Takt. Ein Künstler musiziert. Aber plötzlich überfällt ihn die Erkenntnis, daß er ja am Podium sitze und mit seiner Kunst allein dem Publikum keineswegs imponieren könne. Ergo beginnt seine an sich reichlich wallende Mähne in Ekstase zu geraten, sein Gesicht veitszutanzen. Nun spielen oben nur noch nichtssagende Hände ...

Rochowanski erinnert mich in äußerlicher Hinsicht an Sauer. Eine Zeitlang schreibt er sehr vernünftig, legt dar, daß der Tanz aus der Atmung entstehe und durch diese wieder der Schwerpunkt ins Rollen komme.

Durch Ignorierung dieser Tatsache sei der Tanz unnatürlich geworden. Mancher schöne Gedanke fällt auf, etwa „Tanz kann nur selbst geschaffen werden, muß Ichprojektion sein, psychische Architektur", dann aber erinnert er sich plötzlich, daß er ja im Zeitalter des Expressionismus lebe und man ihn bei stets logischer und natürlicher Ausdrucksweise nicht ernst nehmen würde (obwohl er erst vorhin vom Tanz Natürlichkeit gefordert hat). So versucht er denn schnell seine verräterischen Runzeln mit diesem schönen Korkziehersatze modernster Prägung zu überschminken: „Aus der Ballettzeit sind die Spiegel her, die sie brauchen, da sie sich nicht kennen, die endlich zerschlagen und ins Hirn ihrer Gebraucher gebohrt werden müssen, zur nötigen Ventilation", oder ihm entschlüpft dieser wenig zimmerreine Klecks: „Sie, Herr mit dem Kunstgefrieß und Zuhälterverstand." Warum auf unnatürliche Weise imponieren wollen, wenn man es auf natürliche Art zuwege bringt?

Das Buch ist schön ausgestattet und mit ausgezeichneten Bildern und Kostümzeichnungen versehen.

Werner Suhr: Der künstlerische Tanz. Verlag C. F. W. Siegels, Leipzig.

Dieser Autor will über den modernen künstlerischen Tanz und seine hervorragendsten Vertreter informieren. Er möchte den Tanz weniger nach der dekorativen als vielmehr nach rein seelischen Gesichtspunkten gewertet wissen wollen und versteht unter rein künstlerischem Tanz eine ganz selbständige, von der Musik durchaus unabhängige Kunst, wie sie sich erst etwa im letzten Jahrzehnt herausgebildet hat. Daß dem rein künstlerischen Tanz stärkere Bedeutung und höherer künstlerischer Wert beizulegen ist, als dem der Musik „verhafteten", liegt auf der Hand. Ersterer ist ein ganz selbständiges Kunstwerk wie etwa eine Instrumentalkomposition, während letzterer eine Mischform darstellt, der Musik seine Entstehung verdankt, und daher bestrebt sein muß, diese auszudeuten (wie etwa beim Liede die Musik dem Texte Gefolgschaft leisten muß). Suhrs kleines aber sehr inhaltsreiches, schön illustriertes Werkchen ist flüssig geschrieben und vermag Fachleute wie Laien stark zu interessieren. Durchaus beipflichten kann man seiner grundsätzlichen Verurteilung des modernen Gesellschaftstanzes — als dessen Ahnherrn er den „Schiebetanz" hinstellt — nicht. Ebenso muß man seiner Ansicht von der hohen Künstlerschaft Anita Berbers widersprechen. Die „Kunst" dieser Tänzerin scheint mir bloß ein für Perverse und solche, die es werden wollen, schmackhaft zubereitetes, vornehmlich aus verbotenen Früchten bestehendes Kompott zu sein. Das Angenehme der Exhibitionslust ist dort mit dem Nützlichen der Sensationssucht geschickt verkoppelt.

Heinz Pollack: Die Revolution des Gesellschaftstanzes. Sibyllen-Verlag, Dresden.

Im Gegensatze zu den beiden vorher erwähnten Büchern widmet Pollack sein Buch ausschließlich dem modernen Gesellschaftstanze, dem er ein begeisterter Fürsprecher ist. Nicht mit Unrecht betont er, daß die Beherrschung der modernen Tänze starkes rhythmisches Gefühl voraussetze und sie daher bei weitem nicht so leicht getanzt werden könnten, als Walzer und Polka. Der jahrhundertelang währenden Autokratie des ersteren — dem er sehr mit Unrecht Einseitigkeit, Eintönigkeit, geradezu Rhythmusarmut, Beschränkung der körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten vorwirft — schreibt er die heutige Revolution des Gesellschaftstanzes zu; wobei er allerdings die mit dieser in ursächlichem Zusammenhange stehenden psychologischen Gründe allzustark vernachlässigt und sie im letzten Kapitel „Tanz und Sittlichkeit" nur streift. Seine hier vorgebrachte Argumentation zur Verteidigung des modernen Gesellschaftstanzes enthält — wenn auch im besonderen nicht immer stichhaltig — so doch im allgemeinen recht kluge Gedanken, deren Überzeugungskraft man sich nicht verschließen kann. Erotik ist die Wurzel eines jeden, insbesondere aber des Gesellschaftstanzes. In ihm hat sich die Gesellschaft in erster Linie ein unverfängliches Ventil zur Entladung oder, moderner gesprochen, zum Abreagieren erotischer Spannungen, erst in zweiter Linie auch ein ästhetisches Vergnügen geschaffen. Im alten wie im neuen Gesellschaftstanze wird daher Sittlichkeit weniger mit dem betreffenden Tanze an sich als vielmehr mit der jeweiligen Form seines Auswirkens zu rechten haben. Ein Walzer kann sehr absichtsvoll-undezent, ein Shimmy wieder sehr äthetisch-dezent getanzt werden. Von diesem erzählt übrigens der Autor eine ganz merkwürdige Entstehungsgeschichte; darnach würde er eigentlich Shimmy-shivered (zu deutsch „Frauenhemdzitterer") heißen und den Schüttelbewegungen einer Negerin seinen Ursprung verdanken.

Da ja die heutige Tanzmanie Politik, Kunst und Wissenschaft vollständig unter ihren Pantoffel gebracht hat, und bei Jung, noch mehr aber bei Alt, Sinn und Wert des Lebens bedeutet, bedarf Pollacks Buch wohl keiner Empfehlung, sondern spricht schon durch seinen Titel für sich selbst.

Dr. Rudolf Felber

Neue Lieder.

Vor mir liegen eine Anzahl neuer Lieder. Gut sind sie alle, gut in der Technik, auch aufrichtig im Ausdruck der verschiedenen Persönlichkeiten ihrer Schöpfer, manche sind geistvoll und fesselnd, wertvoll jedoch erscheint in erster Linie dieses: „Frühling", ein Liederkreis von Emil Alfred Herrmann komponiert für eine (hohe a^1 bis a^2) Singstimme von Joseph Haas, Op. 59. Verlag von Tischer & Jagenberg, Köln.

Die zarte Lyrik der acht Gedichte aus den bei Eugen Diederichs, Jena, 1911 erschienenen „Liedern" von Emil Alfred Hermann, gibt den Widerhall der Frühlingssehnsucht und des bräutlichen Sonnenglücks in innigem Verbundensein mit der erwachenden Natur. Die Köstlichkeit der Worte, dieser sanft und selig schwingenden Worte, hat J. Haas ohne alle Künstelei, klar und warm zum Tönen gebracht. Eine Kunst, deutsch im edelsten

Sinne. Ohne eigentlich schwierig zu sein, ist dieser Liederzyklus doch nicht eben sinnfällig leicht, erfordert er doch ein stilles Sichversenken. Liedersängerinnen, die Herz haben und fähig sind, lyrische Stimmungen rein ausschwingen zu lassen, werden an dem „Frühling" — von seinem formalen Ebenmaß und der bezaubernden Durchsichtigkeit des Satzes ganz zu schweigen — ihre helle Freude haben.

Eigenart und Bedeutung im Sinne einer modern eingestellten Kunst kommt den Liedern Op. 10, Op. 11 und Op. 13 von Wilhelm Grosz zu, die in der Universal-Edition erschienen sind, Werke, die kennen zu lernen, unbedingt lohnt. Ein Vergleich mit dem Liederkreis von Haas wäre schon aus dem Grunde verfehlt, weil es sich dort um die edle Nachblüte eines zur Reife gelangten Kunststils handelt, hier dagegen um den Ausdruck einer in so hohem Maße gegenwärtigen Kunstanschauung, daß durch verhältnismäßig schnelles Dahinwelken ihrer Reize aufgewogen werden dürfte, was die Groszschen Lieder an unmittelbar packender Wirkung zunächst ohne Frage voraus haben. Die beiden ersten Liederreihen von Grosz sind mit Begleitung eines Kammerorchesters gedacht. Die Klavierausgabe muß für die Beurteilung der Klangwirkung um so mehr Surrogat bleiben, als sie keinen Hinweis über die Instrumentalfarben an die Hand gibt. Das Op. 10 umfaßt fünf „Liebeslieder" für eine hohe (c^1 bis a^2, nicht obligatorisch auch bis d^3) Singstimme nach Volksliedertexten aus dem Serbischen, Russischen, Magyarischen und aus Tunis. Die musikalische Gestaltung ist sehr charakteristisch, lehnt sich an das volksmäßige der Musik in den betreffenden Ländern an, hat aber dabei durchaus eine eigene Haltung und macht von den Ausdrucksmitteln der Moderne vollen Gebrauch, ohne jedoch die Tonalität aufzugeben oder in Absonderlichkeiten zu geraten. Außerordentlich lohnend für Sängerinnen, die Sinn für feinen Humor und einen elastisch pointierten Vortrag haben. — Die Neigung des Komponisten zum Pretiösen kommt besonders stark in den Rondels für eine tiefe Singstimme (a bis fis^2), drei Stimmungsbildern, zur Geltung, die das Op. 11 bilden. Der Titel ist dem des mittleren „Rondel" benannten Gedichts „Verflossen ist das Gold der Tage" von Georg Trakl nachgebildet. Aus welchem Grunde freilich die Mehrzahl Rondels angewandt ist, habe ich mich vergeblich zu ergründen bemüht. Sollte beabsichtigt gewesen sein, das Wort auf deutsche Art zu behandeln, so wäre wohl die Mehrzahl Rondelle oder Rondellen folgerichtiger gewesen. Daß Grosz sich nicht eben sehr um die formale Struktur der Verse, durch die ja erst die Bezeichnung Rondel ihren Sinn erhält, kümmert, zu bemängeln, wäre keine Leistung und die großen Schönheiten seiner Vertonung werden dadurch nicht aufgehoben. — Sieben „Kinderlieder" nach Texten von Christian Morgenstern bilden das Op. 13. Stimmumfang etwa b bis a^2, nicht obligatorisch g und c^3. Angesichts der Sicherheit und Drolligkeit, mit der hier der Charakter der Morgensternschen Verse getroffen ist, muß man bedauern, daß die Lieder, deren künstlerischer Vortrag ein großes Können voraussetzt, eigentlich für jeden normalen Stimmumfang schlecht liegen. Freilich, für Menschen, die alles tragisch zu nehmen geneigt sind und das Leben nur mit Faust oder Homer in der hinteren Rocktasche lebenswert finden, ist weder Text noch Musik in diesen Liedern. Wer die Gegenwart und den Humor liebt, der greife zu ihnen. Er wird die Ausgabe nicht bereuen.

Die „drei Lieder" für hohe Stimme (c^1 bis a^2) Op. 5, und ebenfalls „drei Lieder" (Umfang e^1 bis a^2) Op. 8 und 9 (in einem Heft) von Ernst Kanitz (Universal-Edition) sind mir zu ästhetisch kränkelnd. Kanitz kommt, im Gegensatz zu dem sehr originellen Grosz, von dem Vorbild, seinem Lehrer Schreker, nicht recht los.

Jules v. Wertheim ist ein in Polen geschätzter Komponist, ein Musiker, dem ohne Frage harmonisches Feingefühl nicht abgeht, aber dessen ganzes musikalisches Denken ausgesprochen altmodisch ist. Für Dinge, wie seine 24 „Rosegger-Lieder" Op. 15 fehlt mir jedes Verständnis. Butzenscheibenpoesie in Wort und Ton. Nicht Haus-, sondern Salonmusik. Ebensowenig werden die „Vier Lieder" ohne Opuszahl nach Texten von Heine, Stieler und Grünfeld heute noch einen breiteren Kreis interessieren können, obgleich sie melodiös und dankbar sind. Beide Werke verlegte N. Simrock, Berlin.

Ähnlich entbehren die „Vier Lieder" Op. 2 von Paul Kletzki, nach Texten von Lenau und Storm, der irgendwie persönlichen Note, die zu fesseln vermöchte. Derartige Musik gibt es im Übermaß. Wilhelm Kempff aber, dessen „Drei Lieder" Op. 8 immerhin einige Stufen höher stehen, als die zuletzt genannten, kann man, besonders wenn man die Größe seiner Begabung so gut kennt, wie der Unterzeichnete, nur von ganzem Herzen wünschen, daß er sich endlich einmal sammeln möge. Wenn er sich die Sache weiterhin so leicht macht, dann wird die Ernüchterung nicht ausbleiben. Bei dem Mangel an brauchbarer Literatur für Altstimme sei der Umfang as bis a^2 angegeben. Besonders das mittlere Lied „Blütenschnee" ist ein wirkungsvolles Konzertstück im Umfang des Fünfliniensystems. Auch die Lieder von Kletzki und Kempff verlegte Simrock.

Hugo Sočnik

August Reuß: Sechs Lieder für mittlere Singstimme. Werk 44. Verlag Tischer & Jagenberg, Köln am Rhein. (Preis 4 Mark.)

Der feinnervige, hochkultivierte Münchner Komponist hat hier ein Heft gehaltvoller, stimmungssatter Lieder geschrieben, welche hiermit der wohlverdienten Beachtung für Konzertsaal und Haus wärmstens empfohlen werden.

Wie man es von Reuß gar nicht anders erwartet, hat er auch diesmal nur wirklich gehaltvolle Erzeugnisse moderner Lyrik zur Vertonung gewählt: so finden wir vertreten die Dichternamen H. Hesse, E. A. Herrmann, Will Vesper. Die einzelnen Gesänge sind nicht willkürlich, zufällig in einem „Liederbande" vereinigt, sondern ein Zyklus —

„Lieder eines Einsamen an Natur und Gott“ so möchten wir sie betiteln —, dem als bedeutungsvolles, tiefernstes Motto der Spruch „So mußt du allen Dingen Bruder und Schwester sein“ vorangestellt ist. — Den Liedern ist in reinster Weise der Stempel vollendeter Lyrik — Form, Farbe und Schauen in die Tiefen eines Gedankens — aufgedrückt. Der Dichter geht als „Hohepriester“ dem Musiker voran. Die Melodie, nicht aufdringlich, ist schön, tief und edel empfunden. Sie folgt wie Rhythmus und Harmonie feinnervig dem Text. Ändert der Dichter die Beleuchtung, so folgt ihm hierin in stets neuer, fesselnder Weise der Komponist. Die akkordlichen Neubildungen sind äußerst sinnreich, psychologisch einheitlich erdacht und planvoll angeordnet. — Der schon erwähnte Spruch (Nr. 1) ergießt sich in tiefempfundener, breit ausladender Melodik. Er müßte sich auch mit Orgel — bei Hochzeiten oder ähnlichen kirchlichen Feiern — gut machen. In Nr. 2 („Im Nebel“) erreicht der Komponist durch die originelle, einzigartige Begleitung stärkste impressionistische Wirkungen („Man riecht förmlich den Nebel“); ebenso in Nr. 3 („Vor dem Frühling“); Nr. 4 („Sommerwind“) und Nr. 6 („Abendgang im Schnee“). Die Begleitung des 1. Teiles von Nr. 3 ist in gewissem Sinne „atonikal“ oder „atonal“ gehalten, während die Singstimme ausgesprochen tonal empfunden ist. Aus Nr. 4 sei nur auf die Textstelle „und steht stille und dreht rasch sich im Kreise“ hingewiesen, bei der sich diese Art von Wirkung sogar in der Singstimme zeigt. Der leidenschaftdurchpulste „Herbstbeginn“ (Nr. 5) ist von interessantem, strophischem Aufbau; gerade hier entpuppt sich Reuß als der große Psychologe, welcher den Dichter restlos erfaßt hat und sein Erlebnis durch die „tönende Gebärde“ ausspricht. Stärkste impressionistische Wirkungen — Obertöne! — löst wiederum das sehr tief empfundene Lied Nr. 6 („Abendgang im Schnee“) aus. Die schneefahle Dämmerung, die leise niederrieselnden Flocken, das Sehnen der Natur nach Ruhe, die träumende Winterruhe unter der Schneedecke — wie sich alles Leid Zug um Zug, Welle um Welle legt —, der einsame Künstler, im Innersten davon gepackt: all dies ist in wahrhaft genialer Weise zum Ausdruck hier gebracht.

Das neue Werk erweckt wohl in jedem unbefangenen Beurteiler den Eindruck des künstlerisch Notwendigen; es verdichtet in ihm die Überzeugung von der starken, durchgreifenden Kraft des Autors. Da ferner der Verlag das Werk in sehr vornehmer Ausstattung erscheinen läßt — der geschmackvolle Entwurf des Einbandes stammt von der begabten Tochter des Komponisten —, ist seine weiteste Verbreitung nur zu wünschen. Georg Seywald

Rudolf Mengelberg: Op. 6. Lieder des Abschieds (für eine tiefe Singstimme mit Klavierbegleitung; Universal-Edit., Wien). Op. 8. Idyllen nach altdeutschen Versen (für Sopran und Pianoforte; F. E. C. Leuckart, Leipzig).

Eine schöne lyrische Begabung spricht aus diesen beiden Liederheften. In ihrer eigenartigen Verquickung volkstümlichen Charakters mit modernem Empfinden liegt ihr besonderer Reiz. Die Texte entstammen alle dem alten deutschen Volksliederschatze. Nur die erste Nummer von W. 6, das „Zwiegespräch“ nach Klabund, macht davon eine Ausnahme; doch strebt auch diese den Stil der alten Volksweise an. Obwohl für beide Teile — den Sänger wie den Pianisten — hin und wieder nicht ganz leicht gesetzt, werden guten Musikern doch keine übermäßigen Schwierigkeiten zugemutet. Als u. E. beste Nummern möchten wir aus W. 6 hervorheben: „Ich fahr' dahin“ und „Biwak“; aus W. 8: „Mondliedchen“, „Wo die Englein singen“ und „Tanzliedchen“. M. U.

Werlés Liederschatz. 3 Hefte (78, 144, 148 Seiten). B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig.

Eingeteilt in 10 „Stimmungsgruppen“ und von gutem Bildschmuck unterstützt, bringt das erste Heft eine Liederreihe, die „dem Spieltrieb des Kindes Raum zum Auswirken läßt“. Das Heimatprinzip ist besonders betont. Für die Unterstufe aller Schulgattungen wird das Heft gut zu verwenden sein.

Das zweite Heft stellt das Lied in den Mittelpunkt des Schulmusikunterrichts. Wünschenswerte musikalische Erziehung soll hierbei durch eine neue Art des zweistimmigen Liedsatzes erreicht werden. Die zweite Stimme (dafür auch ein Streichinstrument möglich) sucht die erste Stimme zu interpretieren durch innige lineare — manchmal imitatorische — Verbindung. Die sonstige ausschließliche Verwendung von Terzen und Sexten wird als „verflachend und schematisierend“ abgelehnt. Die beiden Lieder: „So nimm' denn meine Hände“ (Nr. 4) und „Harre meine Seele“ (Nr. 5) zeigen, wie weit eine derartige Konstruktion vom natürlichen musikalischen Gefühl abweicht.

Das dritte für die Oberstufe bestimmte Heft bringt eine gute Auswahl mehrstimmiger Gesänge (viele mit Instrumentalbegleitung ausführbar), die jedem musikalischen Erzieher gute Dienste leisten können. F. Graupner

Ferdinand Raimunds sämtliche Werke, VI. Band: „Die Gesänge der Märchendramen in den ursprünglichen Vertonungen“, herausgeg. von Alfred Orel, Verlag von A. Schroll & Co., Wien.

Die von Fr. Bruckner und Ed. Castle geleitete Säkular-Ausgabe der Werke des „Verschwender“-Raimund wird mit diesem Bande, der für den Musiker besonders von Belang ist, abgeschlossen. Volkstümlich eingestellte Tonsetzer wie Wenzel Müller, Conradin Kreutzer, Joseph Drechsler und Philipp Jakob Riotte waren Raimunds Helfer; einzelne Melodien stammen auch von dem Märchendramatiker selbst. Als Beitrag zur Erschließung alter Wiener volksmusikalischer Quellen ist diese ansehnliche Veröffentlichung von um so höherem Werte, als das Gebiet bisher noch nur wenig bebaut worden ist, obgleich keine Geringeren als Haydn, Beethoven, Schubert und Johann Strauß mancherlei Anregungen daraus empfangen haben. Für die sorgfältige Herausgabe zeichnet Dr.

Alfred Orel, der sich schon durch verschiedene andere Veröffentlichungen aus jener Zeit vorteilhaft bekannt gemacht hat. Seine bei aller Kürze über das Nötigste orientierende Einleitung bietet eine kurze Vorgeschichte zu den Stücken Raimunds, Aufschlüsse über deren Anlage zur Vertonung und seinen Anteil an der Musik, endlich kurze Charakterisierungen der Mitarbeit der genannten Tonsetzer. Gegen 300 Seiten (Querformat in Klein-Quart) sind der Musik gewidmet. Eine große Anzahl wohlgelungener Nachbildungen zeitgenössischer Szenenbilder schmückt den stattlichen Band. M. U.

Lieven Duvosel: Sterbender Wald, Lied für Baß mit Klavierbegleitung und Grab und Taufe, Lied für hohe Stimme mit Klavierbegleitung. Breitkopf & Härtel.

Beide Kompositionen gehen über den Rahmen des Liedes hinaus und bieten musikalische Stimmungsbilder, bei denen Singstimme und Begleitung (letztere ist auch für Orchester gesetzt) gleich wichtige Faktoren sind. Die jeweiligen Stimmungen oder Szenen sind vom Komponisten mit tiefem Gefühl erfaßt und liebevoll ausgemalt, teilweise mit Einführung leitmotivartiger Themen. Die Lieder werden unter beiden Arten der Begleitung des Eindrucks nicht verfehlen.

Th. Raillard

Felix Krohn: Op. 15. Sechs Klavierstücke. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Moderne, teilweise an Debussy gemahnende, impressionistische kleine Genrebilder, nicht ohne Stimmungsgehalt. Das beste ist Nr. 2, Der müde Hirt. Manches ist abstrus. So fragt man sich bei Nr. 3, „Im Volkston", das sich in einem unmöglichen Moll (mit kadenzierender Moll-Oberdominante!) bewegt, wo dieser Volkston herrschen soll. In Deutschland nicht

Hugo Kauder, Vierundzwanzig Melodien. Breitkopf & Härtel.

Ein musikalisches Tagebuch. Kauder hat nicht die musikalische Erfindungskraft wie Salmhofer, — er bevorzugt kleinste Form — doch wirkt das, was er zu sagen hat, sympathisch. Seine Musik hat Wärme und überrascht durch ihre Differenziertheit im Rhythmischen. Er versteht es, den verschiedenartigsten Stimmungen sicheren Ausdruck zu geben und wird mit seinen Stücken geübteren Spielern, die poetisch empfinden, für stille Stunden sehr willkommen sein.

G. Kießig

Alois Melichar, Variationen und Fuge op. 1 für Klavier über ein Thema von Max Reger. Breitkopf & Härtel.

Ein reichlich problematisches op. 1 von großer technischer Schwierigkeit. M. hat viel gelernt und beherrscht die Mittel. Er versteht es seinem Thema immer neue Seiten abzugewinnen und möchte ins große Erhabene steigern, bringt sich aber selbst um die erstrebte Wirkung. Zunächst durch den maßlos dicken Klaviersatz, der immer im Hochdruck auftürmt und wenig Entspannung zuläßt. Die sparsamer verstreuten kontrastierenden Stellen sind in der Erfindung schwächer und bevorzugen zum Teil das rein figurative Moment, so die unmotivierte Episode im Walzertempo nach der Fuge. Originell ist die Idee eines Scherzo als Variation.

G. Kießig

Rudolf Eisenmann: An die Deutschen. Lied für eine Singstimme u. Klavier oder einstimmigen Massenchor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das patriotische Lied ist schwungvoll vertont. Es gereicht ihm nicht zum Vorteil, daß 4 Takte vor dem Schluß schon einmal eine vollgewichtige Kadenz in der Haupttonart erfolgt. So wirkt der wirkliche Schluß viel matter. Th. Raillard

W. Niemann: „Pickwick". Ein Zyklus nach Charles Dickens für Klavier. Op. 93. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Dickens' Roman „Die Pickwickier" hat die Anregung zu einer Folge von zehn Klavierstücken gegeben, die zum Reizvollsten gehören, was Niemann in letzter Zeit veröffentlicht hat. Es sind musikalische Charaktere, gemütvoll wie ihre literarischen Vorbilder, klanglich von ausgesuchter Feinheit, äußerst dankbar bei mäßiger Schwierigkeit und in der harmonischen Behandlung mit manchen Überraschungen aufwartend. Es findet sich darin Zartes, Idyllisches, Heiteres, Anmutiges, es fehlt aber auch nicht an kraftvollen Gegensätzen, und so werden sich die poetischen Stücke bald Freunde unter den Klavierspielern erworben haben. Dr. H. Kleemann

Emil Bohnke: Sechs Skizzen für Klavier. Op. 12. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Der optische Eindruck des Notenbildes erinnert bisweilen (III. V.) an Schönberg, mit dem die Stücke teilweise auch die aphoristische Form gemeinsam haben. Von dessen Klangaskese halten sie sich übrigens durchaus fern, sie „klingen" stets. Auch der Ironiker Skrjabin lugt einmal (VI.) herein. Das erste Stück bekennt sich noch klar zur Tonalität B-Dur, in den andern löst sich Bohnke mehr oder weniger vom tonalen Boden ab, doch bleibt immer ein Zentrum erkennbar, oft nur wie ein fernes Ziel, eine ungelöste Frage, ein unerfüllter Wunsch. In diesem Sinne verstanden wirken auch die nicht zum tonalen Dreiklang führenden Schlüsse innerlich begründet.

Dr. H. Kleemann

Max Laurischkus. Op. 28. Kunterbunt. 14 leichte melodische Vortragsstücke für Klavier. (Verlag von N. Simrock, Berlin u. Leipzig.)

Hübsche und sorgfältig bezeichnete Stücke für die Unterstufe des Klavierspiels. M. U.

Heinrich Rietsch. Op. 30. Sechs Klavierstücke. (Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig.)

In der Frühromantik verwurzelte, aber besonnen nach neueren harmonischen Ausdrucksmitteln langende Musik, die ebenso für den Gebrauch im Hause wie im Unterricht auf einer höheren Stufe zu empfehlen ist. Der Klaviersatz ist ausgezeichnet. M. U.

Kreuz und quer

Über den Unfug, vor allem Uraufführungen zu bringen, hat Dr. Peter Raabe in der Mitgliederversammlung des Frankfurter Tonkünstlerfestes einige ebenso beherzigenswerte wie kräftige Worte gesprochen. Er wies darauf hin, daß Dirigenten vor allem nur Uraufführungen bringen wollten und handle es sich um „Dreck“. Dagegen verlören Werke, die es verdienten, weitergetragen zu werden, aber bereits uraufgeführt seien, den Anreiz.

Man hat allen Grund, gerade bei Konzertbeginn an diese gesunde Auffassung noch im besonderen zu erinnern. Der Grund für die ganze Erscheinung ist sehr einfach und hängt mit der ganzen Veräußerlichung unseres Konzertlebens zusammen. Sobald ein Dirigent ein Werk zur Uraufführung angenommen hat, wird es in die Zeitungen lanciert, wie auch ferner nach der Aufführung nach allen Seiten hin berichtet wird. Der betreffende Dirigent verschafft sich dadurch das Ansehen eines besonderen Propagators der modernen Kunst, er versteht es vielleicht sogar noch, sich als Märtyrer auszugeben und so wird er dann von einer unverständigen Presse zu einer Größe besonderer Art emporgeschraubt. Jedenfalls wird der Zweck erreicht, daß man den Namen derartiger Dirigenten immer und immer wieder liest. In der Zeitschrift haben wir denn auch schon lange diesem Bestreben von Dirigenten einen Riegel vorzuschieben gesucht, vermeiden läßt es sich aber nicht, daß Namen derartiger Dirigenten öfters genannt werden wie solche von andern, die nach allgemein künstlerischen Prinzipien ihre Programme aufzubauen suchen. Vor allem sollten sich auch die Komponisten in ihrem eigenen Interesse hüten, auf Uraufführungen einen allzu großen Wert zu legen, denn sie erschweren dadurch ihren Werken den Weg in die weitere Öffentlichkeit. Uns lag daran, das kräftige Wort Dr. Raabes den Musikern zur nachdenklichen Beherzigung in die Hand zu geben.

Bruckneriana. Der Geburtstag Bruckners ist in der deutschen Fach- und Tagespresse sehr lebhaft gefeiert worden. Da verschiedene Tageszeitungen regelmäßig musikalische Beilagen geben, so wurde in solchem Falle Bruckner sogar eine ganze Nummer gewidmet. Der Regensburger Anzeiger brachte sogar eine vierseitige Bruckner-Beilage, die Bruckners in verschiedenster Art gedachte. In ähnlicher Weise ging auch die Augsburger Postzeitung vor, wie denn überhaupt Süddeutschland, zumal das katholische, Bruckner noch in besonderer Weise feierte. Charakteristisch für Norddeutschland darf es vielleicht gelten, daß die Vossische Zeitung, die allwöchentlich eine musikalische Beilage herausgibt, die Bruckner-Artikel sich von Wiener Bruckner-Spezialisten schreiben ließ. Daß man unter den Brucknerschriftstellern vielfach die gleichen Namen trifft, darf wohl nicht besonders verwundern. Hingegen ist es bezeichnend, daß das Ausland von dem Geburtstag Bruckners keine Notiz genommen hat. Uns ist in den ausländischen Musikzeitschriften kein einziger Artikel über Bruckner begegnet, was mehr als zur Genüge zeigt, daß Bruckners Musik im Ausland noch soviel wie kein Echo gefunden hat.

Einige Bruckner-Anekdoten, die zwar manchem schon bekannt sein dürften, geben wir hier, als besonders bezeichnend für das kindlich-naive Wesen des Meisters, wieder:

Im Jahre 1894 veranstaltete das musikalische Berlin eine Art Bruckner-Woche, zu der der Meister selbst von Wien hinkam. Mit seinem Philharmonischen Chor

Robert Schumann-Stiftung

Eingang

B. M.	M. 10.—	Schulz, Käthe, Görlitz	M. 3.05
St. H.	„ 10.—	B. H.	„ 20.—
Sch. X.	„ 10.—	St.-V. 37.35 + 1.75 =	„ 39.10
B. G.	„ 14.—	F.-A., E.	„ 30.—
Sch. W.	„ 20.—	Z. B.	„ 30.—

Ausgang

R. G.	M. 100.—	L. R.	M. 30.—
K. C.	„ 50.—	Kostenlose Lieferung der „Z. f. M.“ an Bedürftige	„ 7.65
F. J.	„ 30.—		

Weitere Spenden werden erbeten an die Geschäftsstelle der Robert Schumann-Stiftung, Leipzig, Seeburg-Straße 100

führte Ochs das Tedeum auf, das übrigens durch ihn einige Jahre vorher — auf dem Berliner Tonkünstlerfest (1891) des Allgemeinen Deutschen Musikvereins — eigentlich erst in der Musikwelt bekannt geworden war. Dabei hatte der Dirigent nun an einer Stelle zur Beseitigung eines auffälligen klanglichen Mangels zu den zwei vom Komponisten vorgeschriebenen Pauken noch eine dritte hinzugefügt. Bruckner war davon überrascht, jedoch keineswegs ungehalten wegen dieses Eingriffs in seine Autorrechte, sondern vielmehr erfreut und durchaus einverstanden, so daß es für Ochs nahe lag, ihn zu fragen, warum er denn nicht schon selbst eine dritte Pauke vorgeschrieben habe. „Ja, was meinens?“ antwortete der bescheidene Mann da mit verschmitztem Lächeln, „des hab’ i mi net traut. A dritte Pauk’n beim Bruckner! und der Hanslick!?“

Zwei Tage vorher hatte Karl Muck mit der königlichen Kapelle die siebente Sinfonie Bruckners aufgeführt und, als Ochs dem Komponisten gegenüber an einem der nächsten Tage das kecke Trompetenthema, das dem Scherzo zugrunde liegt, erwähnte, meinte Bruckner: „Ja, gut is’s schon, aber nit von mir“, und auf die erstaunte Frage, wieso dieses Thema nicht von ihm herrühre, behauptete er, es stamme von einem Hahn, der neben ihm „g’wohnt“ und dies immer „g’sungen“ habe. Nachdem er das Scherzo aufgeschrieben, sei er auch zu den Leuten, denen der Hahn gehörte, hingegangen, um sich das musikbegabte Tier einmal anzusehen. Doch, an demselben Tage hatte der genialische Hahn sich seinen „Mitmenschen“ — sit venia verbo — in einer anderen, freilich viel prosaischeren Rolle nützlich gemacht: er war als Braten auf dem Familientisch seines Besitzers erschienen; ein Schicksal, von dem der herzensgute Bruckner übrigens nur mit einer gewissen Trauer zu sprechen vermochte.

Besonders originell muß auch die sich in allegorischen Bildern ergehende Art seines Kompositionsunterrichts gewesen sein. So erklärte er die Dissonanz folgendermaßen: „Die Tonika ist ein Garten... ein Garten... der da is (Handbewegung); die Dominant ist ein Gärtner, der herrschte über den Garten, und jetzt kommt ein Bock (Kunstpause). Da nimmt der Gärtner einen Stecken und haut dem Bock eins über den Schädel: Segn’s, meine Herren, das is eine Dissonanz.“ Eine unvorbereitete Septime definierte er als eine zum allgemeinen Schrecken plötzlich zu Besuch erscheinende Tante.

Die Erbprinzessin Charlotte von Meiningen, die ihn kennen zu lernen suchte, begrüßte er, indem er ihr kräftig die Hand schüttelte und mit folgenden Worten anredete: „Ah! wia mi dö’s g’freut, gnädige Frau kennen z’lernen, i hab schon so viel Schönes von Ihnen g’hört!“

Ferruccio Busonis Tod hat in der gesamten in- und ausländischen Presse einen sehr starken Widerhall gefunden, vor allem natürlich in der italienischen, die ihm als dem Sohn ihres Landes noch im besonderen gedenkt. Auch in den französischen Zeitschriften erschienen lange Nekrologe, in deren einem — in Le Monde Musical — wir u. a. lesen, daß man unrecht habe, wenn man behaupte, Busonis Mutter sei eine Deutsche gewesen. Demgegenüber können wir natürlich nur erneut feststellen, daß Busonis Mutter, eine geborene Anna Weiß, obwohl in Triest gestorben (es ist wahrlich mehr als naiv, vom Ort des Todes auf die Nationalität zu schließen), die Tochter eines Deutschen war. Gerade auch im Charakter Busonis prägte sich die Vermischung des romanischen und germanischen Elements aufs stärkste aus. Wie sollte sie auch anders zu erklären sein, diese starke Sehnsucht während des Krieges nach Deutschland, das ihm verschlossen war? Wie anders als der Trieb eines Menschen nach d e m Lande und Volke, dem seine Mutter angehört hatte und dem er seine geistige Erziehung zu verdanken hatte? Paul Schlesinger berichtet in einem Nekrolog über Busoni in der „Weltbühne“ über dessen Züricher Aufenthalt, von dem als eigentümliches Beispiel für Busonis Sehnsucht folgendes hier abgedruckt sein mag:

Busoni kehrt aus Amerika — angewidert — nach Europa zurück. Deutschland ist dem Italiener verschlossen. Aber er hört nicht auf die Lockungen der Entente, nicht auf die des eignen Vaterlandes. Seine Mutter war eine Deutsche. Er geht nach Zürich, und er ist der vorbildliche Ehrgeizige unter den zahllosen Künstlern, die in Deutschland ihren Ruhm gemacht hatten. Er nimmt nicht Partei, er arbeitet für sich. Und wartet (buchstäblich) auf dem Züricher Bahnhof den Zug heran, der ihn nach Berlin zurückführt. Dieser Italiener hatte die merkwürdigste Sehnsucht nach dem Viktoria-Luise-Platz. An jedem Nachmittag trank er seinen

Schoppen im Bahnhofsrestaurant. Er hörte auf den ausrufenden Schaffner: Einsteigen nach Winterthur, Sankt Gallen, Romanshorn. Und niemals nach Berlin.

Vor dem Züricher Bahnhof steht ein Brunnendenkmal. Einmal, im abendlichen feuchten Winternebel, sehe ich von weitem, daß der Brunnen eine neue Figur bekommen hat, die auf dem Rand hockt. Ich trete näher: da hockt Busoni, trübe, geneigt, sehnsüchtig harrend.

Kunst, Künstler und Propaganda. Unter den mancherlei Reklamenotizen, die sich fast täglich auf dem Redaktionstisch niederlassen, fanden sich in letzter Zeit auch solche des Flötenvirtuosen Alfred Lichtenstein — er spielt u. a. auch in Paris —, von denen diejenige mitgeteilt sei, die sich auf Neuerungen im virtuosen Flötenspiel bezieht und folgendermaßen heißt:

„Dem Flötenvirtuosen Alfred Lichtenstein ist es gelungen, auf der Flöte Doppeltöne: Terzen, Quinten, Sexten und Dezimen, sowie sieben Flageoletts mit einem Ton ohne besondere Vorrichtung zu spielen. Jedem Bläser ist bekannt, daß es bisher unmöglich war, einen Ton mehr als allerhöchstens dreimal überschlagen zu lassen bzw. die Einstimmigkeit zu durchbrechen."

Da uns das neue „Flötenwunder" etwas verdächtig schien, ersuchten wir Maximilian Schwedler, den bekannten Flötenmeister, sich über die Angelegenheit zu erklären. Hier die Auskunft:

Hinsichtlich der Errungenschaft des Herrn Lichtenstein kann ich folgendes sagen. In meinem Buche Flöte und Flötenspiel steht auf Seite 76 (III. Auflage) unter „Gedeckte und Flageolettöne": Unter Flageolettönen versteht man hauptsächlich solche, die aus den tiefsten Tönen des Instrumentes



durch Überblasen in die Oktave, Quinte oder Terz gewonnen werden. Leicht ansprechende Flageolettöne:



Das tiefe h überschlägt mit Leichtigkeit fünfmal, die andern Töne viermal. Die Bewegungen der Luftsäule im Flötenrohr sind auch für den gelehrtesten Physiker geheimnisvolle, und zwar deswegen, weil jeder Bläser mit anderem Ansatz spielt und weil jede Flöte andere Eigenschaften besitzt.

Theobald Böhm spricht in seinem Buche „Das Flötenspiel" (Seite 18 unter „Der Ansatz") von den harmonischen Obertönen. Zum Beispiel bei dem Tone c^1 können durch Ansatzveränderung die Aliquottöne: c^2, g^3, c^3, e^3, g^3, h^{3b} und c^4 entstehen. —

Was die Erzeugung von Doppeltönen anbetrifft, kann auch dieser „Spaß" nicht als Neuheit bezeichnet werden. Es ist ganz gut möglich, zu einem oder dem anderen Tone eine Terz oder Quinte... ertönen zu lassen, ganze Tonreihen lassen sich aber in dieser Weise nicht ausführen. — Diese Möglichkeit müßte ich erst bewiesen bekommen. Und dann: Welchem Zwecke soll es dienen?

Klare und reinstimmende Töne zu erzeugen ist unsere Aufgabe, nicht aber das Bemühen, mit derartigen Späßen einem gutmütigen Publikum eine Nase zu drehen.

Profanierte Musik. Wenn sich einmal Münchener Musikstudenten im tollen Übermut der bunten Karnevalsstimmung den Scherz erlaubten, Wagners „Trauermarsch" aus der „Götterdämmerung" in geistreicher Weise als Walzer zu variieren, so wird auch der Gestrengste ihnen dieses Intermezzo lächelnd verzeihen; denn einmal im Jahre, im Karneval, darf jeder getrost seiner übermütigsten Laune die Zügel schießen lassen. Wenn aber allabendlich in den Tanzdielen unserer Großstädte Quietschklarinetten (oder wie die Dinger sonst heißen) und Lärminstrumente wie Banjo, große und kleine Trommel, Autohupen, Kutscherpfeifen, Heulsirenen, Becken, Triangel usw. Griegs „Morgenstimmung", „Ases Tod" und „Solvejgs Lied" rhythmisch und harmonisch verhunzen — und animierte degenerierte Individuen

danach jazzen und jymmen und boxen und niggern, so kann, wer noch ein Fünkchen Respekt vor echter Kunst mit in diese entartete Zeit gerettet hat, nicht anders denken als: „Sie wissen nicht, was sie tun!" Trotzdem, anderswo läßt man Leichenschänder und Kirchenräuber auch nicht unbehelligt laufen. Und was sind diese Herren Komponisten und Musiker anders!

Komponisten! Lächerlich klingt es, wenn Leute, die — selbst zu armselig, einen faden Musikschmarren zu erfinden — bei einem Genius auf Raub ausgehen und dann das gestohlene Objekt ein wenig anders anstreichen, sich als Komponisten, Musikschöpfer bezeichnen. Doch das ist noch nicht das Schlimmste. Wer Geld genug hat, kann ja leicht stolz seinen Namen auf einem schreienden Notentitelblatt sehen. Durch die Not der Zeit sind leider viele ehrliche und wirklich tüchtige Musiker gezwungen, für einen Hundelohn einem elenden Stümper ihre Kräfte zu verkaufen. Ein Freund von mir, ein armer bekannter Theaterkapellmeister, der im Felde zu „dumm" war, sich in eine vielfach aus feigen Dilettanten bestehende Landsturmkapelle zu drücken und durch eine verfluchte Bolschewistenkugel getötet wurde, hat um des täglichen Brotes willen auch die Melodiefetzen eines nun bekannten und gemachten Operettenkomponisten bearbeiten müssen, um dessen Operette mit anfangs englischem, später deutschem Titel gewinnbringend zu gestalten. Was übrigens dieser Komponist allein zu Wege bringen kann, hat damals sein Lied „Kriegers Abschied" hinlänglich bewiesen.

Dazu müssen es auch noch tote, wehrlose Meister sein, die sich nicht mehr verteidigen können. Unsere großen Meister haben wahrlich nicht gekämpft und sich frühzeitig aufgerieben, um ihr Vermächtnis von frivolen Händen entweihen zu lassen. Einen Leichnam berauben kann nur ein feiges, erbärmliches Subjekt. An einen Lebenden heranzugehen, dazu fehlt bereits der Mut, da man weiß, daß sich dort dann jemand wehren wird, wie neuerdings Puccini gegen seinen Verleger Ricordi, der in Amerika Foxtrots nach Puccinischen Motiven hat herausgeben lassen.

Schubert, Chopin, Weber, Wagner (Lied an den Abendstern): nur gut, daß ihr nicht habt in die Zukunft sehen können! Und Beethoven, du! — — —

Im Tanze um das goldene Kalb achtet niemand eures heiligen Rechtes, kein Kunstwart, kein Verband. Was kümmern uns die Toten!! —

Und der andere reibt sich die Hände: „Da kann ich machen ein fein Geschäft!"

Heinz Hakemayer

Schönbergs Melodramen „Pierrot lunaire" (op. 21) sind nun endlich auch nach Leipzig gelangt und haben wenigstens diejenigen Kreise beschäftigt, für die diese Verwesungskunst bestimmt ist. Höchst charakteristischer Schönberg, in jeder Beziehung bezeichnend für ihn, sowohl in der Textwahl wie in der sogenannten musikalischen Ausführung. Heute kommt aber Derartiges tatsächlich zu spät, vor allem für jene, die frischen Geistes und gesunder Sinne einer neuen Zukunft entgegenschreiten. Ist denn das nicht alles so recht vorkriegsmäßig? Der Franzose Giraud mit seiner aufgepeitschten, überhitzten romantischen Phantasie und seinen echt französischen Perversitäten, der Übersetzer Otto Erich Hartleben, diese feiste deutsche dichterische Vorkriegserscheinung und eben schließlich dieser Schönberg, der mit hysterischem Geblüt an diesen — rein poetisch übrigens oft schönen — Gedichten „Feuer" fängt und nun mit den völlig gebrochenen Mitteln des eigentlichen Schönberg eine oft derart aufdringliche, geradezu handgreifliche Illustrationsmusik schreibt, daß man etwa glaubt, man hätte einen improvisierenden Klavierhumoristen vor sich. Ist denn dieses Getue dem Geiste nach auch nur in einem wesentlichen Zuge „modern", ist es nicht vielmehr verjährt, sind es nicht lediglich die abstrusen Mittel, die unsere allerdings ganz und gar nicht geistesstarken, modern sein wollenden Leute in Bewegung versetzen? Warum bleiben die anderen so seelenruhig, ereifern sich nicht und fühlen geradezu Mitleid mit jenen, die eine derartige Kunst nicht nur interessant, sondern auch für Offenbarung ansehen müssen? Etwas ganz Ergötzliches leistet sich Schönberg übrigens am Schluß hinsichtlich der Verwendung alter Mittel. Das Gedicht „O alter Duft" ruft Erinnerungen aus der „Märchenzeit" wach und weiß der Himmel, der Zertrümmerer alter Herrlichkeiten muß sich — „Terzenparallelen" bedienen, um den gewünschten Effekt zu erzielen. Wie feig und zugleich wie impotent! Es heißt in solchen Fällen: Wenn schon, denn schon. Indessen, lassen wir dies alles und stellen einzig fest, daß dieser Schönberg eine Frage lediglich für einen sehr bestimmten, beschränkten Kreis bedeutet, den man alles nur nicht deutsch nennen wird. Die am gleichen Abend wiederholte Aufführung — die zweite fand

bei stark gelichtetem Zuhörerkreis statt — verdankt man einem Schüler Schönbergs mit dem nunmehr gut deutsch klingenden Namen Walter Herbert, die Deklamation besorgte keine Geringere als die Gutheil-Schoder, die fünf Instrumentalisten stellte Leipzigs Musikerschaft.

Die den Schlaf des Gerechten schlafende Leipziger Oper hat ebenfalls ihr Jahresprogramm veröffentlicht. Man höre und staune: An Erstaufführungen „Irrelohe" von Schreker (Ende Oktober), „Die Vögel" von Walter Braunfels (Januar), „Turandot" und „Arlecchino" von Ferruccio Busoni (März). Neu einstudiert werden folgende Werke: „Figaros Hochzeit", „Meister Guido" (Nötzel), „Der Barbier von Bagdad", „Othello", „Parsifal", „Die lustigen Weiber von Windsor" „Der Wildschütz", „Pique-Dame".

Das ist alles, wobei man wissen muß, daß im vergangenen Jahre noch viel weniger, nämlich so gut wie gar nichts, los war. Leipzig ist denn auch, was das ganze Geschehen auf dem Gebiet der Oper betrifft, vollständig ins Hintertreffen geraten, aus eigener Anschauung weiß man überhaupt nicht, was vorgeht. Während z. B. Händel bis auf kleinste Bühnen gedrungen ist, dürfen die Leipziger von dieser Opernrenaissance nur träumen. Statt dessen versenkt sich die Liebe des Operndirektors Brecher vor allem in französische Spielopern, die wie die letzten sind, über die Achseln anzusehen sein dürften, aber doch wohl nur in der jetzigen Leipziger Operngeschichte besondere Opernhöhepunkte darstellen. Seit Monaten werden nun die Kräfte an der Einstudierung von Schrekers Oper „Irrelohe" verplempert, die man anderwärts an den paar Orten schon längst zu Grabe getragen. Das Bezeichnende an der ganzen Sachlage liegt nun noch darin, daß Lohse, der frühere Operndirektor, vor allem deshalb weggedrückt wurde, weil unter ihm zu wenig geleistet worden sei. Jetzt aber, wo noch weit weniger fließt, deutet die gleiche Presse nur mit zarten Flötentönen an, daß man mehr erwartet habe. In der Kunst kommt's heute eben auf den Mann an, dem der „Ton" gilt.

Der vierte Jahresbericht des **„Hilfsbundes für deutsche Musikpflege E. V."** an dessen Spitze hervorragende Musiker, wie Georg Schumann, Carl Flesch u. a. stehen, ist soeben erschienen und gibt ein deutliches Bild von der großen Not unter den deutschen Musikern. Bemerkenswert ist die Mitteilung, daß der Verband fast völlig auf deutsch-amerikanische Hilfsquellen angewiesen war, dem gegenüber es „recht beschämend sei, feststellen zu müssen, daß die deutschen Musikfreunde, wie auch alle die Kreise, die aus der Musik geschäftlichen Nutzen ziehen, im großen und ganzen fast völlig versagen". Wir werden auf dieses Kapitel, soweit es gerade auch deutsche Musiker mit ganz außerordentlichen Einkommen betrifft, nächstens zu sprechen kommen. Insgesamt sind im vergangenen Geschäftsjahre gegen 15 000 GM. ausgezahlt worden. Der Hilfsbund richtet an alle Musikfreunde die dringende Bitte, ihm als Mitglieder beizutreten. Über alles Nähere gibt die Geschäftsstelle, Berlin W 62, Schillstraße 9, Auskunft.

Rundfunk und neue Musik. Wie der Münchener, gedenkt auch der Leipziger Rundfunk (Leitung Kapellmeister A. Szendrai) diesen Winter Konzerte ausschließlich mit Werken zeitgenössischer Tonsetzer zu veranstalten. Die „Mirag" (Mitteldeutsche Rundfunk-A.-G.) fordert die Komponisten zur Einsendung von Werken auf, die künstlerisch vollig reif, verhältnismäßig einfach ausführbar sind und der Eigenart des Rundfunks nicht widerstreben. Es sind dies besonders Klavier- und Kammermusikwerke, Lieder mit Klavier oder einigen Instrumenten, ferner Werke für Kammerorchester. Vorbedingungen: Saubere Partituren, die Lieder in zwei Exemplaren. Vorläufig ist im Monat mindestens ein Abend geplant, der erste findet im Oktober mit Werken von H. Kögler, W. Rettich, Ambrosius u. a. statt. Auch ist man mit großen Musikverlagen zwecks Erwerbung von Werken bekannter moderner Komponisten in Verbindung getreten.

Eine verschollene Bearbeitung R. Schumanns. Es sind ernstliche Zweifel aufgetaucht, ob R. Schumann wirklich auch zu den Cellosonaten J. S. Bachs eine Begleitung geschrieben habe, wie zu den Violinsonaten des genannten Altmeisters (Breitkopf u. Härtel, 1854). Das ist aber unzweifelhaft geschehen. Z. B. aus Schumanns eigenen Notizen (Projektenbuch) und dem Briefwechsel mit Kistner in dieser Angelegenheit (Neue Folge S. 486) geht dies klar aus einem Briefe Joachims an Clara Schumann hervor (5. Juli 1860, Litzmann Bd. III, S. 79). Joachim und Brahms haben sich eingehend mit der Komposition beschäftigt und raten von der Publikation ab. Aus diesem Briefe geht auch noch hervor, daß,

nachdem Kistner abgelehnt hatte (vgl. Festschrift Kistner 1923), jedenfalls Clara oder auch noch Robert Schumann selbst, dem Verlag Schuberth Angaben gemacht haben. Da sich bis jetzt keine Spur der Handschrift gezeigt hat, sie sich auch nicht bei den noch im Besitze der ältesten Tochter Rob. Schumanns sich befindlichen Musikhandschriften befindet, so wäre es nicht undenkbar, daß sie noch im Archive des ehemaligen Verlags von J. Schuberth u. Co. (um diesen wird es sich handeln), Leipzig und Neuyork, in welchem ja eine ganze Reihe von Werken R. Schumanns erstmalig erschienen, ein stilles Dasein führte. M. K.

Preisaufgabe

Nur für unsere Leserinnen

In seiner „Zauberflöte" hat Mozart auf die Frage:

Liebt die Frau oder der Mann tiefer und stärker?

an Hand des Tamino-Pamina-Liebespaares durch unmittelbare Gegenüberstellung der beiden Geschlechter eine unzweideutige Antwort gegeben. Wir stellen, und zwar nur unsern Leserinnen, die Aufgabe, diese Stelle in der „Zauberflöte" zunächst herauszufinden, zweitens aber die Deutung der betreffenden Musik vorzunehmen — eine Frage seelisch-geistigen Musikverständnisses — mithin die obige Frage nach der Auffassung Mozarts zu beantworten. Wie man sieht, handelt es sich nicht um eines der gewöhnlichen Preisausschreiben, der Hauptzweck besteht auch darin, zu einer besonderen Beschäftigung mit der „Zauberflöte" anzuregen, was auf jeden Fall von innerem Gewinn begleitet sein wird. Daß wir die Aufgabe lediglich unseren Leserinnen stellen, hat seinen Grund darin, daß das weibliche Geschlecht naturgemäß Liebesfragen noch weit größere Teilnahme entgegenbringt als das männliche. Wir würden dieses auch erst dann zur Lösung heranziehen, wenn von seiten der Leserinnen keine befriedigenden Beantwortungen einlaufen, was wir aber nicht annehmen wollen. Unsern männlichen Lesern wollen wir bald eine Aufgabe stellen, die vor allem in ihr Ressort gehört.

Da eine derartige Durchnahme eines umfangreichen Musikwerkes Zeit erfordert, rücken wir den letzten Termin für die Einsendungen auf den 15. November. Sollten richtige Antworten schon bis zum 1. November einlaufen, so könnten diese schon im Novemberheft gemeldet werden. Einige der am besten begründeten Lösungen hoffen wir übrigens in der Zeitschrift veröffentlichen zu können.

Es ist eine Anzahl schöner Preise vorgesehen und zwar als Geschenkwerke, die in irgend einer Art Mozart betreffen, (Biographien oder Werke Mozarts, eventuell auch eine Büste, Bildwerke oder dgl.). Die Gewinnträgerinnen, mit denen wir in Verbindung treten werden, sollen ihre Wünsche selbst äußern, damit sie etwas erhalten, was ihnen wirklich Freude macht und was sie nicht etwa schon besitzen.

Und nun, ihr schönen Leserinnen, versenkt euch in Mozarts herrlichstes Werk, zugleich die Krone aller Opern, und ergründet, wie der Salzburger Meister in der betreffenden Frage dachte.

Die Schriftleitung der Zeitschrift für Musik

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

Bevorstehende Uraufführungen

Bühnenwerke

„Der Alchimist" Oper von Cyrill Scott (Stadttheater Essen).

„Das Hausgespenst" von Ludwig Hess, Text von Eberhard König (Stadttheater Rostock).

„Adam und Eva" Tanzpantomime von Trygoe Torjussen (Christiania).

„Der Sizilianer", Oper von K. H. David (Stadttheater in Zürich).

„Bei Nacht sind alle Katzen grau", musikal. Lustspiel von P. Maurice (ebenda).

„Intermezzo" von Richard Strauß (am 30. Oktober durch die Dresdener Staatsoper).

„Die Liebe zu den drei Orangen“ Oper von Serge Prokoffief (Kölner Opernhaus).

„Die ersten Menschen“ von Rudi Stefan (ebenda).

„Heiligenland“ von Hanns Stieber (Stadttheater Essen).

„Mira“ von Kurt Overhoff (ebenda).

„Gudrun auf Eisland“ von Paul von Klenau (Stadttheater Hagen).

„Der goldene Käfig“ von Ermanno Wolf-Ferrari (Dresdener Staatsoper).

„Der Fuchs“, Pantomime mit Gesang von Igor Strawinsky (Berliner Staatsoper).

Konzertwerke

Walter Braunfels: Variationen über das Champagnerlied aus Don Juan für Orchester (Gewandhaus Leipzig).

Paul Gräner: Divertimento Op. 67 (ebenda).

Julius Klengel: Doppelkonzert für Violine und Violoncello (ebenda).

Max Trapp: 3. Sinfonie (ebenda).

Paul Kletzki: Op. 7. Sinfonietta für gr. Streichorchester (23. Oktober in Aachen unter Peter Raabe).

Paul Hindemith: Kammermusik für 14 Instrumente mit obligatem Klavier (Frankfurt a. M., Museumskonzert unter Hermann Scherchen mit Frau Lübbecke-Job als Solistin).

Paul Schramm: Elf Gedichte aus Ernst Tollers Schwalbenbuch für Bariton und Orchester (Wilh. Guttmann in der Philharmonischen Gesellschaft in Potsdam).

Hermann Zilcher: 2. Sinfonie Op. 23 F-Moll (Köln, unter H. Abendroth). Die zweite Aufführung findet in Dresden statt. (Das Werk erschien bei Breitkopf & Härtel.)

Paul Kletzki: Sonate D-Dur Op. 12 für Klavier und Violine (Berlin, Beethovensaal durch Georg Kulenkampff. Das Werk wird bei Simrock erscheinen).

Richard Strauß: Zweite Tanzsuite für Orchester nach Klavierstücken von Couperin (Amsterdamer Orchester unter Mengelberg).

August Halm: A-Dur-Sinfonie (Stuttgart, Sinfoniekonzert des Landestheaters).

Stattgehabte Uraufführungen

Bühnenwerke

„Sommernacht“ Oper in 3 Akten von Emil Mlynarski (Opernhaus Warschau).

Bühnenmusik zu Ditzenschmidts Legendenspiel „Regiswindis“ von Ernst Viebig (Stadttheater Trier).

„Der Stärkere“ Oper von Siegmund Vincze (Budapest).

Konzertwerke

Franz Schreker: Fünf Gesänge für eine Altstimme mit Orchester (Rönisch-Konzert des „Volkskraftbundes“, Berlin).

Arnold Schönberg: Bläserquintett Op. 26 (Musik- und Theaterfest Wien und gleichzeitig bei der Schönbergfeier in Frankfurt am Main).

Kurt Atterberg: Sinfonie H-Moll (Berlin, unter Eduard Möricke). Die nächste Aufführung findet in Dresden statt.

Rudolf Peterka: Streichquartett Op. 9 (am 12. Oktober in Bremen).

Albert Naef: „Wanderschaft“. Nach Gedichten Eichendorffs für gemischten Chor, Tenor und Orchester (Bern, Volkssinfoniekonzert).

Aus Konzert und Oper

Leipzig

Für den bevorstehenden Gewandhauswinter sind folgende Erstaufführungen in Aussicht genommen:

Braunfels: Te Deum, Busoni: Faustszenen, Hindemith: Nusch-Nuschi-Tänze, Pfitzner: Violinkonzert, G. Schumann: Variationen. Strawinsky: Klavierkonzert, Wetzler: Visionen.

Ferner die bereits unter „Uraufführungen“ angezeigten Werke: Gräner: Divertimento Op. 67, J. Klengel: Doppelkonzert für Violine und Violoncell, Trapp: Sinfonie Nr. 3.

Die Leipziger Orchesterverhältnisse, im letzten Jahre in völlige Stagnation geraten, sind nunmehr wieder derart in Fluß gekommen, daß noch immer nichts wirklich Feststehendes berichtet werden kann. Zur Gründung kam zunächst einmal ein genossenschaftliches Orchester, das keine eigenen Konzerte geben will, sondern sich jeder Konzertgesellschaft, jedem Dirigenten zur Verfügung stellt, sich somit lediglich als dienendes Glied des hiesigen Musiklebens fühlen will. Der Gedanke ist durchaus gesund, zumal es das Orchester mit seiner Aufgabe ernst zu nehmen gedenkt. Zur künstlerischen Organisierung des Orchesters gehört aber ein tüchtiger Orchesterdisziplinator, und daß von einem solchen noch nichts Bestimmtes verlautet, wird dem Orchester seinen Weg erschweren. So hat Alfred Szendrai, der frühere Kapellmeister der Oper, für seinen Zyklus von Sinfoniekonzerten das Dresdener Philharmonische Orchester verpflichtet und wird auch sein erstes Konzert nach Erscheinen dieser Zeilen gegeben haben. Plötzlich verlautet von der Gründung eines neuen Orchesters, das das Internationale Verkehrsbureau ins Leben rufen will, so daß dann also Leipzig wieder zwei Konkurrenzorchester hätte. Mit diesem Orchester gedenkt übrigens Szendrai im Auftrag der betreffenden G. m. b. H. seine Konzerte weiterzuführen. Zu all dem wirklich Stellung zu nehmen, geht deshalb hier nicht an, weil sozusagen jede Woche neue Verhältnisse schafft. A. H.

Ludwig Wüllner gab einen Liederabend mit Werken von Schubert, Brahms, Schumann, Wolf, Strauß und Loewe. Was der nun bald 70jährige Künstler auf Grund geistiger Betrachtungsweise verbunden mit stärkster seelischer Intensität aus den Liedern herausholte, war so unmittelbar packend, daß man die Mängel seiner Stimme vollständig vergaß. Daß u. a. ein solcher Vortrag oft die schärfste Kritik eines Komponisten sein kann, sah man an Straußens „Lied des Steinklopfers“, in dem Strauß so radikal versagt, daß es der ganzen Vortragskunst Wüllners

bedurfte, um etwas daraus zu machen. Wenn er dann in Liedern wie Erlkönig und Doppelgänger, die bis hart an die Grenze des Wahnsinns führen, noch ein Besonderes gab, so hängt das mit seiner inneren Natur zusammen. Der Beifall war überaus herzlich. — In zwei Klavierabenden von Hans Lathuß mit lauter Uraufführungen von Werken Peter Urussoffs stellte sich zwar Lathuß als solider Pianist, Urussoff aber als ein Komponist vor, dessen Werke wohl eine edle Haltung, im übrigen aber einen ungemein dürftigen Inhalt haben. — Ein Konzert des von Dr. Wilhelm Jung geleiteten Leipziger Oratorien-Quartetts (Cläre Hansen-Schultheß, Meta Jung-Steinbrück, Hans Lißmann, Reinhold Gerhardt) bewies, daß vier vortreffliche Solisten nicht so ohne weiteres auch ein gutes Ensemble bilden. Die alten Gesänge von Hasler und Bennet hörten sich bisweilen fast schlimm an, was zum guten Teil auch darauf beruhen mag, daß der sich an der späteren Kunst individuell gebildete Charakter der Stimmen sich mit der alten, überpersönlichen Kunst nicht vertragen will. Die vier Stimmen konnten deshalb auch erst im zweiten Teil des Programms (Händel, Verdi, Heinr. Hoffmann) ihre eigentlichen Kräfte entfalten, und ihr ungemein temperamentvoller Vortrag der neueren Kunst ließ vergessen, was er der älteren schuldig geblieben war. W. W.

Aachen

Im Winterhalbjahr 1924/25 werden hier 10 städtische Konzerte unter Leitung von Peter Raabe stattfinden. Mitwirkende sind: der städtische Gesangverein und das verstärkte städtische Orchester sowie verschiedene Solisten von auswärts. Das Programm bringt u. a. als Erstaufführungen:

Hans Gàl: sinfonische Fantasie, Bruckner: 1. Sinfonie, Mahler: Das Lied von der Erde, Reger: Böcklin-Suite, Bach: Kantate Nr. 171 (Gott wie dein Name, so ist auch dein Ruhm), Bohnke: Konzert für Violine mit Orchester, Skrjabin: Ekstatisches Gedicht, Richard Wetz: Hyperion, Hermann Ambrosius: Faust-Sinfonie, Hindemith: Tänze aus „Nusch-Nuschi“, Prokofjeff: Konzert für Violine mit Orchester und Paul Kletzki: Sinfonietta für großes Streichorchester (Uraufführung).

Ebenso finden noch 6 Kammermusik-Abende, die Instrumental- sowie Gesangsmusik bringen, statt.

Altenburg

Hier konnte man eine treffliche Aufführung von Händels Julius Caesar in der Bearbeitung O. Hagens hören, die im Orchesterteil bedeutend höher stand als die einstige in Göttingen, über die seinerzeit ausführlich berichtet worden ist. Dr. Göhler hat manches Anfechtbare im Rezitativteil einer Revision unterzogen, so daß sich das Werk bedeutend stilechter anhörte. Die Wirkung auf das Publikum war auch in der dritten, von uns besuchten Aufführung ganz unmittelbar, was eigentlich doch ganz unglaublich erscheint, wenn man sich vor Augen hält, daß Händelsche Opern noch vor ein paar Jahren als unrettbar dem Archivtode verfallen galten. Und jetzt nehmen ihn breite Kreise ohne weiteres mit innerer Begeisterung auf! Welche Kraft muß in dieser Musik stecken. Nach wie vor halten wir aber Aufführungen mit festtäglichem Geiste für unbedingt nötig, und das war gerade auch in Altenburg der Fall. Die Solisten genügten teilweise bedeutenden Anforderungen, man sah wieder einmal, was sich durch ein sachgemäßes Studium erreichen läßt. Auch szenisch (R. O. Hartmann) verfuhr man im ganzen glücklich, wenn einiges auch allzusehr stilisiert wurde. Vollends Händel im Orchester unter Göhler zu hören, das lohnt eine viel weitere Reise als von Leipzig nach Altenburg. A. H.

Braunschweig

Die aufwärtsgehende Bewegung der Kunst schlägt hier gesteigertes Zeitmaß ein und gewinnt für uns eine besondere, klar hervorstechende Bedeutung; überall regt sich geistige Tüchtigkeit, verspricht neue Gestalten und Formen. Liebevolle, freie Tätigkeit herrscht im Landestheater und in den musikalischen Vereinen zu bleibendem Gewinn für Geist und Herz, die Oper ersteht auf ganz neuer Grundlage. Der neue Leiter, Generalmusikdirektor Prof. Franz Mikorey, dirigiert nur solche, die er selbst mit allen beteiligten Kräften, auch mit dem Chor, aufs gewissenhafteste vorbereitet hat; die übrigen überläßt er den Kapellmeistern Dr. Max Werner und Dr. Ernst Nobbe. Er hat erst 5 herausgebracht, „Die Meistersinger“, „Figaros Hochzeit“, „Lohengrin“, „Den fliegenden Holländer“ und „Salome“, die für den Hörer zum künstlerischen Erlebnis wurden. — Als Titelheld in „Figaros Hochzeit“ feierte Adolf Jellouschegg das 25jährige Jubiläum seiner hiesigen Wirksamkeit; das ausverkaufte Haus bereitete dem beliebten Künstler, einer der festesten Stützen unserer Oper, einen glänzenden Triumph, das Publikum wich erst, als der Jubilar mit bewegten Worten gedankt hatte.

In einer Versammlung beteiligter Kreise wies Mikorey mit beredten Worten darauf hin, daß hier die günstigsten Vorbedingungen für ein großes Musikfest gegeben seien, es fehle nur ein entsprechender Chor. Alle Vereine, nur eine Ausnahme abgerechnet, erklärten sich zur Mitwirkung bereit, die Vertreter des Ministeriums, der Städte Braunschweig und Wolfenbüttel versprachen möglichste Förderung der Sache; in den Vereinen soll die Zahl der Mitwirkenden festgestellt und dann der Vorstand des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ gebeten werden, das nächste Fest hier zu feiern. Wird die Einladung nicht angenommen, soll der Plan trotzdem nach Art der anhaltischen, rheinischen und schlesischen Vorbilder durchgeführt werden.

Das Braunschweiger Operettenhaus spielte wie im vorigen Jahre während der Ferien des Staatstheaters zu Wiesbaden mit großem künstlerischem Erfolge, setzte, zurückgekehrt, sofort wieder mit unverminderter Kraft ein und begann die Pflege ernster Kunst mit einem Vecsey-Abend, der vollen Erfolg erzielte. Ernst Stier

Darmstadt

So sollte doch mit der Wahl Dr. E. Legals die lang verzögerte Intendantenkrise zuletzt eine glückliche Wendung und Lösung finden! Wir haben damals die hiesigen Zustände wie die Gefahren bei einer weiteren Verschleppung geschildert und zugleich dabei auf einen typischen Entwicklungsgang des deutschen Theaters hingewiesen, wie man ihm immer wieder begegnen kann. Aber auch abgesehen von dieser allgemeinen Zeittendenz ist die Aufgabe, die des neuen Intendanten harrt, nicht gering und leicht; doch mag man angesichts des guten Rufes, der Legal vorausgeht, auf eine günstige Entwicklung hoffen.

Die Eröffnungsvorstellung nahm mit der Erstaufführung von Julius Weismanns Märchenoper „Schwanenweiß" einen erfreulichen Verlauf. Balling und Schlembach (Regie) hatten der dramatischen Erstlingsschöpfung des sympathischen süddeutschen Künstlers eine überaus sorgfältige Vorbereitung angedeihen lassen, die auch in der Besetzung der Hauptpartien mit Albrecht (Schwanenweiß), Deharde (Prinz), Jakobs (Stiefmutter) und Bischoff (Herzog) einen günstigen Eindruck erweckte. Es ist ein liebenswürdiges Werk, das Weismann schuf, von duftigem Zauber, von reiner, echter Märchenstimmung, und eben darin das Gegenteil der Strindbergschen Vorlage oder, wenn man will, ihre Erlösung aus dem Geiste der Musik. Weismann verwandelt das Krankhaft-Sensible, die beklemmende, bleierne Schwere des Strindbergschen Schauspiels in eine harmlose, naturfrische Welt kindlich-naiver Phantasie und Schlichtheit. Das Quälerische, Lähmende verliert sich und die lieblich-anmutige und auch wieder ernst-versonnene Innigkeit deutschen Gemütes umkleidet diese Welt mit traumhafter Zartheit und volkstümlich empfundener Poesie. Dazu eine Partitur, die in ihrer kammermusikalischen Feinheit klar in der Zeichnung, warm in der Farbe, ohne Künstelei und gewaltsame Erfindung, nur in schärferen Kontrasten, in kraftvolleren Akzenten etwas allzu spärlich und zurückhaltend.

Aus Anlaß von Bruckners hundertjährigem Geburtstag fand unmittelbar vor Saisonbeginn ein dreitägiges Brucknerfest unter der Leitung von Mich. Balling statt, dem die hiesige Brucknerpflege ihre eigentliche Einführung verdankt. Ihm liegt das Große, Monumentale, das er mit einer bewundernswerten Freiheit und Überlegenheit gestaltet, mit einer Liebe der Hingabe und Versenkung, die mitreißt und alle kritischen Bedenken vergessen läßt. — Mit der Wiedergabe der Siebten und Achten erreichte das Fest seinen Höhepunkt. Daneben gelangten außer der 1. Sinfonie noch zwei unbekanntere Werke zur Aufführung: das Andante aus einer Sinfonie in F-Moll (1863), ein Frühwerk von romantisch-poesievoller Haltung, doch stark im Banne älterer Vorbilder (Beethoven, Schubert usw.), ferner die selten gehörte Messe Nr. 1 (D-Moll), ebenfalls von vorwiegend freundlichem, anmutigem Charakter und der zeitgenössischen Kirchenmusik verwandt. Gegenüber dem Andante zeigt sie einen unverkennbaren Fortschritt zur eigenen Ausprägung von Sprache und Ausdruck, ein Beweis, wie irrig die Behauptung, bei Bruckner könne von einer geradlinigen, steigenden Entwicklung keine Rede sein. Auffallend für Bruckner ist auch die formale Kürze und Gedrängtheit, die ebenso wie das Fehlen der Intonationsworte von Credo und Gloria und das ausgesprochen chorische Übergewicht deutlich auf die liturgische Zweckbestimmung hindeutet. Den Solisten ist nur ein kleiner Spielraum gewährt. Den würdigen Abschluß des Festes (unter Mitwirkung des Theaterorchesters und des Chors des Musikvereins) bildete der laute Jubelchor des Te Deums.

Lossen-Freytag

Dortmund

Max Spindler, der Chormeister des Männergesangvereins „Cäcilia" (225 Sänger), hat seinem Verein einen ebenso starken Damenchor angegliedert. Er hat sich bei der Gründung des neuen gemischten Chors von dem Gedanken leiten lassen, den Besuchern der Konzertveranstaltungen des Vereins Gelegenheit zu geben, sich auch mit den Meisterwerken auf dem Gebiete der gemischten Chorliteratur bekannt zu machen. Die erste Konzertveranstaltung im Herbst bringt den Josua von Händel in der Chrysanderschen Bearbeitung.

Dresden

Die Tagung des Verbands katholischer Akademiker, die vom 6. bis 11. September hier abgehalten wurde, bot im Rahmen ihrer der Propaganda katholischer Weltanschauung dienenden Veranstaltungen auch solche bemerkenswerter musikalischer Art. Durch die Verhältnisse bedingt, natürlich vornehmlich kirchenmusikalischer. Am ersten Tage hörte man an einem in der früheren katholischen Hofkirche die Reihe der in die Festtage fallenden Gottesdienste eröffnenden Levitenamt gregorianische Choräle in vorbildlicher Weise zu Gehör gebracht von je einem Männer- und einem Frauenchor aus Paderborn und Münster unter Leitung Prof. Dr. theol. Heinrich Müller, der, als derzeitiger Vorsitzender der Cäcilienvereine, diese Darbietungen und die Ziele der letzteren später noch in einem besonderen Vortrag im Vereinshaus gewissermaßen kommentierte. Als stilvertraute Solistin wirkte Frl. Mückermann mit. Dem Levitenamt am 6. September folgte am 7. (Sonntag) ein vom Bischof von Meißen (Chr. Schreiber) zelebriertes Pontifikalamt, dem Bruckners E-Moll-Messe die musikalische Weihe gab, und am 10. (Mittwoch) ein feierliches Totenamt, bei dem Cherubinis Requiem aufgeführt wurde. Beide Werke boten unserem von Karl Pembaur geleiteten Kirchenmusik-Institut (Staatskapelle, Kirchenchor und Solisten) Gelegenheit, seine künstlerische Bedeutung zu manifestieren. Pembaur hatte überdies in dem am ersten Festtag im Vereinshaus abgehaltenen Begrüßungs-Abend mit den eindrucksvollen Vertonungen der geistlichen Sonette von Theodor Körner sich auch als Komponist erfolgreich vorgestellt. Aber auch die weltliche Musik fehlte im Rahmen der Veran-

staltungen nicht. Anlaß bot die Feier des 100. Geburtstag Bruckners, die im Opernhaus mit einem am 11. September ad hoc veranstalteten Konzert der Staatskapelle unter Fritz Busch begangen wurde. Man hatte sich's leicht gemacht, bot kein Chorwerk oder dgl. als aparte Gabe, sondern spielte nur die Fünfte Sinfonie, die ja mit ihrem stark kirchlichen Einschlag, vornehmlich im Finalsatz, recht gut paßte. Dazu Schuberts sogenannte Unvollendete. Dieses Konzert hatte ursprünglich im Gewerbehaus stattfinden sollen, was aber nicht unberechtigtermaßen den Widerspruch des Philharmonischen Orchesters hervorgerufen hatte. Es hatte beim Ministerium für Volksbildung Beschwerde erhoben nicht nur gegen die Mitwirkung der Staatskapelle bei dieser Brucknerfeier im Gewerbehaus, sondern überhaupt gegen deren Konzerttätigkeit außerhalb des Opernhauses unter Hinweis auf die Konkurrenz, die durch diese seinen eigenen unter Dobrowen und Mörike geplanten 44 Konzerte erwüchse. Eine Konkurrenz, die doppelt schwer empfunden werden müßte, weil das Philharmonische Orchester wirtschaftlich ganz auf sich allein angewiesen sei, jeder Stütze durch Staat oder Stadt entbehre.

Im übrigen gab es in diesem Sommer in unserer Stadt wie schon im Vorjahr durchgehende Opern-Vorstellungen. Diesmal war es nicht die Sommer-Oper der Felix Petrenzschen Opernschule, die sie während der Ferien der Staatsoper im Alberttheater veranstaltete, sondern der Bühnen-Volksbund. Die musikalische Oberleitung hatte Prof. Mraczek, die Regie führte Oberregisseur Lert aus Frankfurt, letzterer unter erschwerten Verhältnissen mit bestem Gelingen. Die Solokräfte gehörten dem Bühnen-Noviziat an, mit Ausnahme des Leipziger Baritonisten Possony, der als Rigoletto in dessen Mitte gastierte. Als neu für Dresden brachte diese Stagione Julius Bittners deutsches Singspiel „Das höllische Gold", das im Publikum wie in der Presse eine recht freundliche Aufnahme fand. Jedenfalls mehr Erfolg hatte als seinerzeit im Opernhaus desselben Komponisten „Der Musikant" und im Vorjahr sein „Eiserner Heiland". Das Werk, durchkomponiert und in seiner Handlung fast ins Tragische drängend, läßt die Benennung „Singspiel" einzig um seines volkstümlichen Charakters willen gerechtfertigt erscheinen, dürfte im übrigen aber am besten als musikalische Legende zu bezeichnen sein. Die Musik dazu trägt vielfach archaisierenden Charakter und zeigt die mit dem polyphonen Stil wohl vertraute eines kundigen Musikers, der freilich in der Erfindung durchaus Eklektiker ist und dessen Tonsprache von dem Schaffen von Strauß u. a. stark beeinflußt erscheint. O. S.

Bach-Jahr der Martin-Luther-Kirche. Kantor Richard Fricke veranstaltet von Oktober bis Juni ein Bachjahr, in dem in 2 bis 3 Konzerten, 6 Vespern und allsonntäglichen Kirchenmusiken die Kunst des ganzen Bachschen Geschlechts, besonders aber Joh. Seb. Bachs vorgeführt werden soll. In Aussicht genommen sind vor allem Werke, die sonst gar nicht oder selten zu hören sind, so von Joh. Seb. Bach: Messe in A-Dur, Kantaten „Lobe den Herren", „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott", Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden", von Joh. Bernh. Bach: Orchestersuite in G-Moll, von Joh. Nikolaus Bach: Messe in E-Moll, von Joh. Christoph Bach: Kantate „Ach, daß ich Wassers genug hätte", von Joh. Christoph Friedr. Bach: Oratorium „Die Kindheit Jesu" (Text von Herder), ferner Werke von Joh. Heinr., Joh. Ernst, Joh. Michael, Joh. Ludwig, Wilh. Friedemann, Carl Phil. Em. und Joh. Christian Bach.

Hagen

Zur Uraufführung sind von der hiesigen Oper „Gudrun aus Eisland" von Paul von Klenau und „Anselmo" und „Mandraglo", zwei Einakter von Erich Anders erworben. Wegen Annahme weiterer Uraufführungen schweben noch Verhandlungen. H. G.

Halle a. S.

Der Opernspielplan des Halleschen Stadttheaters, den Erich Band veröffentlicht, betont mit den Namen Händel, Mozart, Beethoven, Marschner, Weber, Lortzing, Cornelius, Wagner, Jul. Weismann, Richard Strauß die Hauptaufgabe einer deutschen Opernbühne. Von ausländischen Komponisten erscheinen hauptsächlich: Auber, Offenbach und Verdi. Neuaufnahmen bilden: „Euryanthe" (in der Bandschen Bearbeitung), Barbier von Bagdad (anläßlich des 100. Geburtstages von Cornelius), Hans Heiling, Rodelinde, Elektra. In Neuinszenierung erscheinen: Schwanenweiß von Jul. Weismann (Erstaufführung) und Cosi fan tutte als Beginn der Mozartreihe. Durch eine Anzahl von musikalischen Morgenfeiern im Zusammenhang mit dem Spielplan soll der Eindruck der Werke vorbereitet und vertieft werden.

Köln

Nicht gerade musikalisch wie öfters in den letzten Jahren — der Ausfall der rheinischen Kammermusikfeste war am meisten zu bedauern — aber doch einigermaßen musikfreudig gab sich diesmal der Kölner Sommer. Lebhaften Anklang fand im Rahmen einer rheinischen Heimatschau eine Kirchenmusikwoche, einerseits mit ihren anregenden Vorträgen (P. Wagner, H. Müller, W. Kurthen, E. J. Müller) und dann mit einigen Konzerten, deren Tendenz nicht weniger als ihr äußerer und noch mehr ihr innerer Erfolg als ein hochbedeutsames Ereignis in der Geschichte des kirchenmusikalischen Lebens am Rhein gebucht werden muß. Ich meine die an solcher Stelle geradezu programmatisch wirkende Wiederholung der Brucknerschen E-Moll-Messe, die der Domchor unter Domkapellmeister Mölders nach längeren Widerständen zu Ostern erstmalig im Dom zum Pontifikalamt hat singen dürfen. Kläglich scheiterten die Versuche, die Heimatschau noch mit weiteren Kammermusikabenden und Vorträgen musikalisch zu beleben. Die Überfütterung des Kölner Konzertpublikums mit Musik seit Besserung

der Wirtschaftslage hat sich in den Sommermonaten gerächt. Anders stand es, wo die Tradition zu Worte kam. Die Sommerkonzerte des städtischen Orchesters unter Abendroth fanden auch diesmal ihr Publikum. Alles Interesse zog Pfitzners neues, von Alma Modie gespieltes Violinkonzert auf sich. Regers Hillervariationen und Bruckners Te Deum waren dankbar begrüßte Programmnummern. R. Strauß wurde zu seinem 60. Geburtstag mit einem eigenen Programm, darunter den selten gehörten „Taillefer", gefeiert. In der großen Messehalle, die nunmehr als Konzertsaal mit dem altehrwürdigen Gürzenich in lebhaftem Wettbewerb tritt, gaben die Sommerkonzerte nach mancher Seite hin Gelegenheit, die Akustik des neuen Raumes zu überprüfen. Man wird ihr gegenüber jetzt doch allenthalben kritisch gestimmt. Erst recht nach den ersten Konzerten des Winters, der dem Kölner Musikleben wieder eine Betriebsamkeit großen Stiles verspricht. Da ist zunächst ein Konzert der Wiener Philharmoniker unter Br. Walter zu nennen. Die technische Vollendung und reife Klangkultur nahmen natürlich jedes Ohr gefangen, aber die Eroica war doch nicht ganz Geist vom Geiste Beethovens. Man kann auch der unfehlbaren Glätte eines solchen Musizierens leicht müde werden. Ein Ereignis waren zwei Konzerte des Chors der römischen Basiliken unter R. Casimiri, der jetzt mit seinen Sängern den Westen besucht. Wenn man sich einmal an die uns zunächst vielleicht befremdende Auffassung der alten Acappellapolyphonie bei den Römern gewöhnt hat, die auch bei Palestrina nicht auf Abgeklärtheit und weltabgewandten Ausdruck ausgehen, sondern auf sinnenfrohe plastische Gestaltung mit allen zu Gebote stehenden vokalen Mitteln, dann stellen sich unvergeßliche Eindrücke ein.

In der Oper hat eine Ära Szenkar begonnen, die ein gewichtiges Erbe des Vorgängers Klemperer zu verwalten und dringende Aufgaben zu erfüllen hat. Dazu nahm der neue musikalische Leiter mit einer wohlgelungenen und — selbst am Idealbild Klempererscher Mozartaufführungen gemessen — stilvollen Neueinstudierung des „Don Giovanni" einen bemerkenswerten Anlauf. Auch als Wagnerdirigent hat er sich schon eingeführt, immer wieder vornehmlich als Lyriker und so ein starker Gegensatz zu Klemperer. Aus den Opernankündigungen für die laufende Spielzeit sei Händels „Julius Cäsar" erwähnt. Jetzt endlich hat man auch in Köln jene Zeichen der Zeit erkannt, unter denen sich die Händelrenaissance als bedeutsamer Faktor in das Opernleben der Gegenwart eingliedert. Dr. Willi Kahl

Der Spielplan der Kölner Oper bringt im Winterhalbjahr 1924/25 außer der unter „Uraufführungen" angezeigten Oper Prokosieffs folgende Erstaufführungen: „Julius Cäsar" von Händel, „Intermezzo" von Rich. Strauß, „Die ersten Menschen" von Rudi Stephan (in der neuen Einrichtung von Dr. Holl), „Mörder, Hoffnung der Frauen" von Hindemith, „Herzog Blaubarts Burg" von Bartok, „Pulzinella" (Ballett) von Strawinsky, „Alkestis" von Wellesz, „Romeo und Julia" von Delius und die „Spanische Stunde" von Ravel. Ferner als Neueinstudierungen: „Don Juan", „Die Zauberflöte", „Cosi fan tutte" von Mozart, „Ariadne auf Naxos" von Strauß, „Don Pasquale" von Donizetti, „Der Barbier von Sevilla" von Rossini, „Manon" von Puccini, „Der Maskenball" von Verdi, „Die schöne Helena" von Offenbach.

Die im Konzertjahr 1924/25 stattfindenden 12 Konzerte der Konzert-Gesellschaft unter Leitung von Herm. Abendroth bringen u. a. folgende Erstaufführungen im Rahmen der Gürzenichkonzerte:

Bruckner: 2. Sinfonie, G. Szell: Lyrische Ouvertüre, Franz Schreker: Der Geburtstag der Infantin (Suite für kleines Orchester), K. Atterberg: Sinfonia piccola, P. Prokofjeff: Violinkonzert, H. Henrich: Die tote Erde für gem. Chor und Orchester, Karl Bleyle: Legende und Gnomentanz für Orchester, Ew. Straeßer: Sechste Sinfonie (Uraufführung), Josef Haas: Variationen-Suite über ein altes Rokoko-Thema Op. 64 (Uraufführung) und S. Bortkiewicz: Klavierkonzert B-Dur Op. 16.

Außerdem finden noch im Saale des Konservatoriums 8 Kammermusikabende des Gürzenich-Quartettes statt.

Das Städtische Orchester veranstaltet unter Hermann Abendroth im Winter 1924/25 zwölf Sinfoniekonzerte.

Uraufführungen:

Max Reger, Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach für Klavier und Orchester (bearb. von K. H. Pillney), Hermann Zilcher: Sinfonie F-Moll, B. Bettingen: Konzert für Viol. und Orch.

Erstaufführungen im Rahmen dieser Veranstaltungen:

R. Bückmann: Serenade für kleines Orchester mit Sopransolo, H. Pfitzner: Ouvertüre zu „Christelflein", A. Scharrer: Thema, Veränderungen und Scherzo für großes Orchester Op. 32 (unter Leitung des Komponisten), Reger: Romantische Suite, Karl Ehrenberg: Zwei Gesänge mit Orchester, G. Bunk: Konzert für Orgel und Orchester, H. H. Wetzler: „Visionen" Op. 12 (unter Leitung des Komponisten), J. S. Bach: Brandenburgisches Konzert F-Dur, G. Jokl: Nachtmusik für Streichorchester und Harfe, Händel: Konzert für zwei Bläserchöre und Streichorchester, A. Vivaldi: Violinkonzert A-Moll, Rud. Mengelberg: Sinfonische Elegie für großes Orchester, F. Zandonai: Concerto romantico für Violine und Orchester, K. Rorich: „Weh dem, der lügt", heitere Ouvertüre, J. Klengel: Konzert für Violine und Cello mit Orchester, Bruckner: Fünfte Sinfonie B-Dur, Brahms: Serenade D-Dur für kleines Orchester.

Marburg

Das Collegium musicum hat seit vorigem Sommer zur Aufführung gebracht: Corelli u. Händel, Concerti grossi; Mozart, G-Moll-Sinfonie; Beethoven, Fünfte, Egmont-Ouvertüre, Violinkonzert; Schubert, Sinfonie H-Moll; Draeseke, Vorspiel zu Herrat; Meistersinger-Vorspiel; Bruckner, Vierte Sinfonie (zweimal). Ferner mit dem Konzertvereinschor: Bach,

Matthäuspassion und Solokantate O Ewigkeit; Händel, Herakles und J. Makkabäus; Mozart, Requiem. H. St.

Meiningen

Die Meininger Landeskapelle bringt in ihrem kommenden Winterprogramm unter ihrem Leiter Peter Schmitz an Erstaufführungen:

Anton Bruckners 7. u. 9. Sinfonie, R. Stefans Musik für Orchester, die 4. Sinfonie von P. Tschaikowsky, H. Ungers Jahreszeiten, die Bachvariationen von Reger-Pillney, die 2. Sinfonie von P. Büttner. Ouvertüre zu Othello von F. Bölsche, das Lied von der Erde von G. Mahler, Visionen von H. H. Wetzler, E. d'Alberts neue Suite „Aschenputtel", das Heldenleben von R. Strauß und die Kammersinfonie von A. Schönberg. Als neues Chorwerk ist H. Suters Le Laudi in Aussicht genommen.

Das Orchester wird auch in diesem Jahre wieder seine Konzertreisen außerhalb Thüringens aufnehmen.

München

Christian Döbereiner, der bekannte Violagambist, veranstaltete zwei Bachabende, in denen sämtliche sechs brandenburgische Konzerte sowie solche Orchester-, Kammermusik- und Vokalwerke zum Vortrag gelangen, in denen besonders das Spezialinstrument des Veranstalters eine besondere Rolle spielen. Seinem Programm gab er treffliche Einführungen sowie einen Aufsatz „Über alte Musikinstrumente" bei.

Münchener Festspiele 1924.
Von Heinrich Stahl.

Zwei Ereignisse des Sommers 1924 wirkten auf die Gestaltung der Münchener Opernfestspiele bestimmend ein: die Wiederaufnahme der Bayreuther Spiele und die Feier des 60. Geburtstages von Richard Strauß. Der erste Anlaß mußte begreiflicherweise alle Kräfte anspornen, um den für das hauptstädtische Kunstinstitut nicht ungefährlichen edlen Wettbewerb auszuhalten, die zweite veranlaßte eine Absonderung von Strauß' Werken aus dem Spielplan der Festspiele und ihre Gruppierung innerhalb einer Strauß-Woche, über die schon berichtet wurde. Hinzu kam der beste und rühmenswerte Wille der Theaterleitung, einmal Hans Pfitzners Schaffen für Oper und Schauspiel in einem geschlossenen Zyklus vorzuführen, woraus sich gleich im Anschluß an die übliche Sommerserie die „Hans-Pfitzner-Woche" vom 11. mit 16. September kristallisierte. Es behaupteten also für die Zeit vom 1. August bis 9. September Wagner und Mozart ausschließlich im Prinzregententheater und Residenztheater das Feld.

Mit Genugtuung läßt sich feststellen, daß es diesen Sommer in jeder Beziehung mit merklichem Ruck vorwärts und aufwärts gegangen ist und zweifellos mit großem Andrang auch von auswärts hätte gerechnet werden können, wenn eben nicht Bayreuth kurz zuvor das größere Interesse auf sich gelenkt hätte. Man fühlte es ordentlich heraus, daß unter den Anstrengungen des hochmusikalischen Generalintendanten Clemens v. Franckenstein, des vielseitigen Oberspielleiters Max Hofmüller, der lange genug als Tenorist auf den Brettern stand und der unermüdlichen Arbeitskraft von Hans Knappertsbusch neues Leben aus den Ruinen sprießt — wo sind heute keine Schutthalden aus den letzten Jahren wegzuräumen? — und wenn auch hie und da die Arbeit des Wegräumens und Umgestaltens hart in die Erscheinung tritt, so nimmt man das gern in Kauf in dem Bewußtsein, daß der geschlossene Wille der Maßgebenden bestimmten Zielen zustrebt.

Neben eindrucksvollen Aufführungen des Rings, der Meistersinger und von Tristan und Isolde interessierte vor allem die Neueinstudierung und Inszenierung des Parsifal. Was die erstgenannten Werke betrifft, ist es eigentümlich, zu welch hochdramatischen Steigerungen Knappertsbusch gelangt, wie er orchestrale Wirkungen bis zur unerhörten Explosion zusammenballt, ebenso eigentümlich aber, wie er lyrische Wärme verschmäht und, um ein charakteristisches Beispiel herauszugreifen, das Meistersinger-Vorspiel dem vortreibenden Element zuliebe an wuchtiger Breite und damit an festlicher, weit vorgreifender Einführung verlieren läßt. Ich entsinne mich kaum einer dieser Aufführungen, den „Parsifal" vielleicht ausgenommen, die nicht neben dramatisch hinreißenden gemütsarme Strecken geführt hätte. Dies ist das beängstigende Problem: man wünschte sich wirklich oft weniger orchestertechnische Schlagfertigkeit und Bildsauberkeit, um dagegen Wärme, Wärme und abermals Wärme einzutauschen.

Beim „Parsifal" waltete nun erfreulicherweise Stilgerechtigkeit, eine Homogenität der Interpretationselemente, die zusammen mit der Inszenierung durch Leo Pasetti und Adolf Linnebach und der Spielleitung Max Hofmüllers zu einem künstlerischen Ganzen sich rundete. Es wird manche Wagner-Anhänger klassischer Prägung geben, die sich vielleicht mit Grausen von diesem Eindruck abwenden. Ist aber schließlich nicht eine großzügige Neuschaffung in modernem Geiste, sofern sie nicht geradewegs dem Geist des Werkes widerstrebt, eine Tat für Wagner? Das innere des Gralstempels jedenfalls mit seinen wie ins Unendliche ragenden Säulen, seinem im Zwielicht nur zu ahnenden Zugang, der prachtvollen Sinfonie von grünen, grauen und Tönen von verschiedenem Rot, wie die ganze symmetrische Gruppierung um den hochgebetteten Amfortas ist von überwältigender, phantastischweihevoller Wirkung. Noch mehr herrscht eine gezügelte Phantastik im Reiche des Klingsor: wie hier mit wenig Mitteln, so einiger märchenhaft leuchtender Kristalle, überhaupt mit Kontrast von Licht und Schatten die Vorgänge unterstützt werden, ist vorbildlich. Man erkannte so recht an diesen Beispielen den ungeheuern Fortschritt der Beleuchtungs- und Dekorationstechnik.

Es ist hier nicht möglich, alle Mitwirkenden, die sich um die Festspiele verdient machten, aufzuzählen: außer den erwähnten Leitern sind Robert Heger als Dirigent,

Der Ausschuß für die Bruckner-Festspende erläßt einen

Aufruf

an die gesamte musikalische Welt zur Schaffung einer Summe, die es ermöglicht, die berühmte große Orgel in St. Florian, unter der Anton Bruckner begraben liegt, einer durchgreifenden Modernisierung zu unterziehen, um somit dem Großmeister der Sinfonie ein tönendes Denkmal als vaterländische Festgabe zu bereiten.

Wir unterstützen den Aufruf, von dem wir hiermit hier einen Teil veröffentlichen, aufs nachdrücklichste mit dem besonderen Hinweis auf den großen kulturellen Zweck des Unternehmens.

„Lange Zeit war die Orgel von St. Florian, im Volksmund „die Große“ genannt, neben der von St. Stephan in Wien, die größte Kirchenorgel der österreichisch-ungarischen Monarchie und von altersher berühmt. Heute liegen manche Teile des Werkes brach, das Spiel erfordert ungeheure Anstrengung, und um die Pedale zum Erklingen zu bringen, bedarf es des ganzen Körpergewichtes eines kräftigen Mannes. Ein künstlerisches Spiel ist heute auf dieser berühmten Orgel gar nicht möglich. Ist es nicht Ehrenpflicht, dieses Lieblingsinstrument des Meisters, der uns so Herrliches geschenkt, dessen Werke Gemeingut der ganzen Kulturwelt geworden sind, in würdiger Form wieder herzustellen?

Außer der großen Orgel birgt die Stiftskirche noch zwei Seitenorgeln, die beide von Bruckner benützt wurden. Die links vom Eingang stehende Orgel ist schon lange gebrauchsunfähig, aber gerade auf diesem Instrument, der „Werktagsorgel“, hat der junge Bruckner am häufigsten geübt und als Stiftsorganist seine Dienste getan. Die rechtsseitige Orgel, die damals als „Sonntagsorgel“ in Gebrauch war, wird auch jetzt am häufigsten benützt. Schon vor dreißig Jahren, also bei Lebzeiten Bruckners, war der Plan aufgetaucht, diese beiden Seitenorgeln mit der Hauptorgel zu verbinden. Diesen Plan zu verwirklichen und damit (da alle Bedingungen hier eben schon gegeben sind) ein der Größe und Bedeutung des Meisters entsprechendes Denkmal zu schaffen, ist das weitest gesteckte Ziel der Aktion.

Das geplante Werk würde eine Riesenorgel mit etwa 140 bis 150 klingenden Stimmen darstellen, das in seiner Größe, seiner eigenartigen Anlage und besonders infolge seiner historischen Bedeutung in Europa wohl einzig dastehen würde.

Daß das Riesenwerk abseits vom Weltgetriebe liegt, hat es mit Bayreuth gemein: St. Florian, ein Bruckner-Bayreuth!“

Gaben für die Bruckner-Festspende nimmt entgegen die Zeitschrift für Musik. Postscheckkonto Leipzig 51534.

Willi Wirk und Josef Geis als Spielleiter mit höchster Anspannung und entsprechendem Erfolg tätig gewesen. Außerdem erschien als Gastdirigent Wilhelm Furtwängler, dessen Ausdeutung z. B. des „Tristan“ zwar viel Interessantes und Fesselndes hatte, aber die Geschlossenheit des Stils vermissen ließ, wie auch an seinem Mozart die fast raffinierte Kleinarbeit mehr oder weniger angenehm auffiel. Vom Ensemble braucht man nur Namen wie Bendor, Erb, Brodersen, Otto Wolf, Julius Gleß, Karl Seydel, Josef Geis zu nennen oder wie Maria Müller (die uns jetzt leider verläßt), Gabriele Englerth, Onegin, Ivogün, Willer, um den Beweis zu liefern, daß mit solchen Kräften Ideales erreicht werden konnte. Von auswärtigen, aushilfsweise hinzugezogenen Gästen feierten Helene Wildbrunn (Berlin) und Hermann Wiedemann (Wien) mit Recht Triumphe.

Die „Pfitzner-Woche“ umfaßte den

„Armen Heinrich" Ibsens „Fest auf Solhaug" und Kleists „Käthchen von Heilbronn" mit der entsprechenden Musik Pfitzners, „Palestrina", „Die Rose vom Liebesgarten" und schließlich als ergreifenden Abschluß die romantische Kantate „Von deutscher Seele". Pfitzner, obgleich schwer leidend, leitete einen großen Teil der Aufführungen persönlich und hatte die Genugtuung, daß sein bisheriges Lebenswerk wie noch nie auf Verständnis stieß. Es war des Staunens kein Ende! Die große Entwicklungslinie eines Meisters war von der Musik zu Ibsens Schauspiel bis zur Kantate lückenlos zu verfolgen, woraus freilich nichts anderes resultierte, als was viele schon wußten, daß diese einsame und große Persönlichkeit immer in sich beruhte und daß von ihr ebensowenig von „Anlehnung" oder gar „Wagner-Nachfolge" die Rede sein kann wie etwa bei Bruckner. Die schönste Entdeckung dieser erhebenden Tage aber war diejenige der geistvollen stilistischen Anpassung der Musik an die Stimmungssphäre der erwähnten Schauspiele ohne die geringste Aufgabe der ureigenen Ausdrucksweise. „Die Rose vom Liebesgarten", die nicht lange zuvor die dringend notwendige Neuinszenierung erlebt hatte und noch einige geringe Vervollkommnungen erleben wird, leitete Knappertsbusch. Wer die Oper öfter unter Pfitzner gehört hat, mußte bei allem orchestralen Glanz und in der Hauptsache klaren Darlegung der Partitur gerade das vermissen, was den Wert dieser unerschöpflich blühenden Musik ausmacht, das Zartromantische, den oft grotesken Humor, die wie durch einen Märchenschleier durchzuscheinen haben trotz Forte und Fortissimo. Pfitzner selbst versteht es ja so meisterhaft, diese Handlung — man mag im übrigen über sie denken wie man will — vom nüchternen Tageslicht und Orchestereffekt fernzuhalten. Als Ganzes ist uns „Die Rose" im neuen Gewande wie neu geschenkt und die Regie Hofmüllers sorgte dafür, daß auch neue Bewegung in die Massen kam. Neben Nicolai Reinfeld (Siegnot) erschien als Minneleide Margarete Heyne-Franke aus Dresden, welche die Rolle annehmbar aber durchaus nicht erschöpfend gab.

In den anderen Werken Pfitzners zeichneten sich Erb, Brodersen, Willer, Bender und viele andere aus, wie in der Kantate die Leistung des Singchors dem Staatstheater und der vier Solisten Lotte Leonard, Luise Willer, Gleß und Fritz Krauß einen Höhepunkt der ganzen Veranstaltung bedeutete. Auf die Musik zum „Fest auf Solhaug" und zum „Käthchen von Heilbronn", die von Konzertaufführungen bekannt ist, einzugehen, erübrigt sich. Da die beiden Schauspiele mit dieser Begleitmusik einstweilen weiter im Spielplan bleiben, wird später vielleicht Gelegenheit sein, auf sie zurückzukommen.

Osnabrück

Die Triovereinigung Graf H. v. Wesdehlen, Max Menge, Fritz Deinhard hat auf ihr Programm „die historische Entwicklung des Klaviertrios von Schubert bis Pfitzner in 6 Abenden" gesetzt. An Novitäten werden Rachmaninoff, Pierné, Ravel, Bullerian und Graener zur Aufführung gelangen.
-m.

Rostock

Von den Städtischen Bühnen sind für die neue Saison wiederum eine ganze Anzahl Novitäten erworben worden. Zur Erstaufführung werden gelangen: Glucks „Pilger von Mekka", Händels „Julius Cäsar", Wagners „Rienzi" ferner „Der Dieb des Glücks" von Bernhard Schuster, „Schirin und Gertraude" von Paul Graener, „Meister Guido" von Hermann Noetzel, „Das Hausgespenst" von Ludwig Heß (Uraufführung), „Schlagobers" und „Intermezzo" von Rich. Strauß. Mitte Oktober findet das norddeutsche Richard Strauß-Fest statt, an welchem der Meister persönlich dirigieren wird. Wie in allen früheren Jahren, werden auch diesmal wieder 30 (literarische und musikalische) Morgenfeiern veranstaltet werden.

Sondershausen

Zum Andenken des am 20. August 1824 in Wümbach geborenen Komponisten Heinrich Frankenberger wurde hier eine Gedächtnisfeier, verbunden mit der Aufführung einer Anzahl seiner Werke durch das Lohorchester, veranstaltet.

Stuttgart

Hier wurde eine Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik ins Leben gerufen, die sich im besonderen für moderne Kammermusik einsetzt. Konzerte des Amar und Prager Zikaquartetts haben bereits stattgefunden.

Das Stuttgarter Landestheater veranstaltet am 9. November eine Morgenfeier zum Gedächtnis Busonis, für die James Simon als Vortragender und Pianist gewonnen wurde. K.

Die neue Opernschule, die nach längeren Vorarbeiten der Hochschule im September 1923 angegliedert und der Leitung von Dr. Otto Erhardt (Oberregisseur der Stuttgarter Staatsoper) unterstellt wurde, hat in ihrem ersten Arbeitsjahr recht erfreuliche Ergebnisse zu verzeichnen. Die Prüfungsaufführung, in der einzelne Akte und zusammenhängende Szenen aus Opern wie „Zauberflöte", „Freischütz", „Troubadour", „Carmen" und eine von Edith Walcher einstudierte Tanzpantomime durch sämtliche Studierende vorgeführt wurden, fand außerordentliche Anerkennung bei der gesamten Presse. — Das neue Lehrjahr beginnt am 15. September. Anmeldungen ans Sekretariat. Technisch genügend Vorgebildete können in die Opernschule aufgenommen werden, ohne an der Hochschule Gesang zu studieren.

Das Landestheaterorchester wird unter der Leitung Carl Leonhardts in der kommenden Saison 1924/25 10 Sinfoniekonzerte veranstalten. Das Jahresprogramm bringt u. a. als Erstaufführungen folgende Werke:

Atterberg: Sinfonia piccola, Bruckner: 150. Psalm, Dopper: Ciaconna gotica, Halm: Sinfonie A-Dur (Uraufführung), Kaminski: Concerto grosso, Wilhelm Kempff: Sinfonie,

Mahler: 3. Sinfonie, Pfitzner: Violinkonzert, Schönberg: Orchesterlieder Op. 8 und Stötzel: Concerto grosso für 4 Chöre.

Mitwirkende Solisten sind: Lydia Kindermann (Gesang) — Wilhelm Kempff, Max Pauer, Walter Rehberg (Klavier) — Alma Moodi, Willi Kleemann (Violine) und Hans Köhler (Bratsche).

Musikfeste und Festspiele

Mühlhausen i. Th.

Unter Mitwirkung hervorragender Künstler hat hier am 27. und 28. September ein Bachfest stattgefunden.

Dresden

Am 12. Oktober fanden im Staatlichen Schauspielhaus die vom Frühjahr her verschobenen Festspiele der Schule Hellerau statt. Programm: Die Entwicklung des Bühnentanzes bis zur allerjüngsten Moderne. Besonderes Interesse erweckte die reichsdeutsche Uraufführung des exotischen Tanzspiels „Der Mensch und seine Sehnsucht" von Darius Milhaud.

Das Dritte Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft findet unter Leitung und Mitwirkung von Fritz Busch vom 14. bis 16. November in Dresden statt. Zur Aufführung kommen u. a. das Violinkonzert, die Sinfonietta, verschiedene Orgelwerke, a cappella-Chöre aus Op. 138 und 139, Streichquartette A-Dur Op. 54, Es-Dur Op. 109, Bach-Variationen Op. 81, Präludium und Fuge D-Moll Op. 117 Nr. 6. Mitwirkende: Karl Straube, Adolf Busch, Rudolf Serkin, das Dresdener Staatsorchester unter Fritz Busch, der Bremer Domchor unter Eduard Nößler. — Anmeldungen sind zu richten an die Geschäftsstelle der Max Reger-Gesellschaft, Ortsgruppe Dresden, Musikalienhandlung H. Bock, Pragerstr. 9.

Auf der Delegiertenkonferenz der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" wurde die Abhaltung eines Orchesterfestes in Prag und eines Kammermusikfestes in Venedig beschlossen.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Eine Tagung für Musikerziehung mit anschließenden Lehrerkursen veranstaltete der Tonika Do Bund E. V. in den Oktoberferien in Berlin. Der Plan umfaßte Kurse in Gehörbildung (Tonika Do Lehre), Rhythmische Gymnastik, Lautenspiel, Stimmbildung, Klaviermethodik und Vorträge musikwissenschaftlichen und pädagogischen Inhalts. Namhafte Dozenten hatten sich der Veranstaltung zur Verfügung gestellt, die durch einen Ehrenausschuß hervorragender Pädagogen, Musiker und Gelehrter unterstützt wurde.

Für Pfingsten 1925 plant man eine Tonwortwoche in Eisleben. Zu Ehren des Erfinders des Tonworts, Carl Eitz, soll im Rahmen dieser Veranstaltung ein schlichtes Grabmal enthüllt werden. Alle Tonwortfreunde werden gebeten, das Unternehmen durch Spenden — und seien sie auch noch so klein — zu fördern. Dieselben nimmt die Stadtsparkasse in Eisleben (Postscheckkonto Leipzig 10518) unter der Angabe „Eitz-Grabmal" entgegen.

Unter Anwesenheit von Vertretern der Regierung, der staatlichen Musikhochschulen und musikpädagogischen Organisationen fand im preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung eine Beratung statt, welcher der Entwurf eines Erlasses, eine weitere Regelung des Musikunterrichtswesens betreffend, zugrunde lag. Der Erlaß fand allgemeine Zustimmung. Als wichtigste Punkte daraus seien hervorgehoben: Einführung der Staatsprüfung für den Privatunterricht, ferner hat sich jeder Musikunterrichtende bis 1. April 1925 bei der Schulbehörde (Kreisschulrat) erneut zu melden und die Ausstellung eines Erlaubnisscheines zu beantragen. Ebenso ist eine Abgrenzung von Musikhochschulen (staatlich), Konservatorien und Musikschulen vorgesehen. Für die Leiter ist in Zukunft die Staatsprüfung bindend. — Für die endgültige Fassung des Erlasses, der demnächst zu erwarten ist, ist ein kleiner Ausschuß gebildet worden.

Vom 2.—5. Oktober fand in Dortmund die Generalversammlung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer statt.

Von Gesellschaften und Vereinen

Die Städte Hettstedt, Bernburg und Eisleben haben gemeinsam ein Städtebundtheater gegründet und dessen Leitung Theaterdirektor Kaiser übertragen. Der Spielplan umfaßt Spieloper, Operette und Schauspiel. Die Finanzierung des Theaters wird in Hettstedt durch Gründung einer Theatergemeinde, in Bernburg und Eisleben durch eine städtische Subvention durchgeführt.

Der Verband Deutscher Zither-Vereine hielt vom 20. bis 22. September 1924 seinen 34. Kongreß in Dresden ab.

Musik im Ausland

Honolulu

Eine amerikanische Musikgesellschaft aus Ohio hat hier eine Musikwoche veranstaltet. Also sogar Honolulu!! Nicht lange mehr und man wird von Musikwochen auf dem Südpol berichten können. Was die Amerikaner den braven Honoluluanern vormusiziert haben, entzieht sich leider unserer Kenntnis.

Santiago (Chile)

Unter dem Namen „Sociedad Bach" wurde hier eine Bachvereinigung gegründet, deren Leiter Domingo Santa Cruz Wilson ist. Ein Konzert unter Mitwirkung von Elisabeth Matthei (Gesang), Claudio Arrau und Armando Palacios (Klavier) wurde bereits veranstaltet.

Haag

Ab diesen Herbst wird Haag und damit ganz Holland, das seit langen Jahren keine

eigene Oper mehr besaß, eine nationale Oper bekommen. Dirigent des Orchesters ist Albert van Raalte. Die Spielzeit dauert 5 Monate.

Preisausschreiben

Die Berkshire Music Colony, Inc. gibt hiermit die Bedingungen zur Beteiligung an dem von Mrs. F. S. Coolidge für 1926 ausgeschriebenen Wettbewerb bekannt. Die Summe von 1000 Dollar wird dem Komponisten der besten Sonate oder Suite für Violine und Klavier zuerkannt. Die preisgekrönte Komposition wird bei dem Berkshire-Kammermusikfest 1926 in Pittsfield, Mass., zur Uraufführung gebracht werden. Der Einsendungstermin schließt mit 1. April 1926. Die Komposition (Klavierpartitur und Violinstimme) muß anonym und mit Decknamen oder Chiffre bezeichnet sein. Beizufügen ist ein verschlossenes Kuvert, welches den Namen und die Adresse des Komponisten enthält und auf dem außen die Chiffre oder der Deckname angegeben ist. Manuskripte und Anfragen wegen genauerer Bestimmungen sind zu adressieren an: Hugo Kortschak, 1054 Lexington Ave., New York City, N. Y., U. S. A.

Persönliches

August von Othegraven, der treffliche Chorkomponist und Dirigent, feierte am 2. Juni seinen 60. Geburtstag. Seine Chöre haben nicht nur unter den Gesangvereinen die weiteste Verbreitung gefunden, sondern auch in nachhaltiger Weise zur Veredlung und Modernisierung des Chorstils beigetragen. Besondere Erwähnung verdienen seine feinsinnigen Volksliedbearbeitungen, von denen eine Anzahl in dem bekannten Kaiserliederbuch aufgenommen sind. Sein Oratorium „Marienleben“ das 1919 in Köln mit nachhaltigem Erfolge uraufgeführt wurde, trifft man immer wieder auf den Programmen größerer Chorvereinigungen.

Der berühmte Pianist und Komponist Moritz Moszkowski vollendete am 23. August sein 70. Lebensjahr. M., der seit 25 Jahren in Paris lebt, studierte am Sternschen und Kullakschen Konservatorium in Berlin und gehörte in den siebziger Jahren dem Weimarer Liszt-Kreise an. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind besonders die spanischen Tänze in weitesten Kreisen bekannt und beliebt geworden.

Der Komponist Dr. Eugen von Volborth in Baden-Baden feierte vor kurzem seinen 70. Geburtstag. v. Volborth war Schüler von Liszt und Rubinstein und ist mit einer Reihe von Opern, Liedern und Klavierwerken hervorgetreten.

Hermann Scherchen will sein Amt als Dirigent der Frankfurter Museumskonzerte bereits in dieser Konzertsaison niederlegen, nachdem ihm Ende Juni vom Vorstand der Museumsgesellschaft mitgeteilt wurde, daß sein Vertrag, der bis Sommer 1925 läuft, nicht mehr erneuert werden würde. An die Stelle Scherchens wird wahrscheinlich Clemens Kraus treten, der bei seiner Verpflichtung zum Operndirektor auch für die Leitung der Museumskonzerte vorgesehen wurde. — Soweit der Tatbestand. Nach Eingang eines Berichts unseres Referenten in Frankfurt werden wir, wenn nötig, auf die Angelegenheit nochmals zu sprechen kommen.

Das Lehrerkollegium der Deutschen Akademie in Prag hat Henri Marteau für das Schuljahr 1924/25 zum Rektor ernannt.

Der Münchener Stimm-Pädagoge Anton Schiegg, der im August im Stift Einsiedeln (Schweiz) einen Kursus für Sprech- und Singtechnik leitete, wurde für nächstes Jahr dorthin aufs neue verpflichtet.

Hans Knappertsbusch wurde von der Ludwig-Maximilian-Universität in München zum Ehrendoktor ernannt.

Prof. Hans Winderstein wurde von der hessischen Regierung der Titel eines Generalmusikdirektors verliehen.

Die Kölner Sopranistin Elisabeth Blatzheim wurde nach einer erfolgreichen Konzerttournée durch Thüringen für weitere Konzerte dorthin verpflichtet.

Franz von Hoeßlin, der kürzlich an der Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters das Fest-Sinfoniekonzert des IX. Deutschen Sängerbundfestes in Hannover dirigierte, wird Anfang Oktober einer Einladung des Konzert-Vereins Stockholm zu vier Konzerten folgen; ferner wurde er für diese Saison zu mehreren Konzerten nach Polen verpflichtet. -K.

Dr. Julius Kopsch wurde einstimmig zum Dirigenten des Berliner Blüthner-Orchesters gewählt.

Hermann Abendroth wurde vom Russischen Staatstheater in Moskau eingeladen, im Januar dort 6 Konzerte zu dirigieren. Für die zweite Hälfte des Dezembers und für April hat er zwei Tournéen in Polen abgeschlossen.

Der in Amerika wirkende Pianist Ossip Gabrilowitsch veranstaltete in Detroit (Amerika) ein Konzert für die hungernden deutschen Kinder, das insgesamt 4000 Dollars einbrachte.

Das bekannte Roth-Quartett erhielt von der internationalen Gesellschaft für neue Musik die Einladung, anfangs Oktober in London zu konzertieren, wobei u. a. zwei Werke von Jarnach und Weill zur Aufführung gelangen.

Heinrich Zöllner hat eben eine neue vieraktige Oper „Befreiung“ nach einem Motiv von Maurus Jokai beendet. Wer die noch jugendfrische Verfassung des Komponisten kennt, wer sich darüber nicht wundern.

Frau Alma Mahler, die Witwe Gustav Mahlers, hat eine Reihe von Liedern komponiert, die zum ersten Male im Rahmen des Wiener Musik- und Theaterfestes zur Aufführung kamen.

Berta Morena geht im Januar wieder nach Amerika und wird an der Metropolitan-Oper in Neuyork als erste Rolle die Isolde singen. Auch wurde die Künstlerin zu einer

Reihe von Konzerten u. a. als Solistin für eine Tournée des Neuyorker Sinfonie-Orchesters verpflichtet.

Nach dem Berichte eines italienischen Journalisten, der den geisteskranken Komponisten Perosi, ehemaligen Dirigenten der vatikanischen Kapelle, in seiner Wohnung aufsuchte, ist dessen Erkrankung so weit fortgeschritten, daß eine Hoffnung auf Wiederherstellung nicht mehr besteht.

Der Berliner Musikhistoriker und Kritiker Josef Lewinsky ist im Alter von 86 Jahren einem Schlaganfall erlegen.

Musikverleger Leo Oertel langjähriger Vorsitzender der Hannoveraner Musikakademie, ist am, 6. August gestorben.

Musikdirektor Alwin Reindel in Breslau ist unlängst gestorben.

Der Gesangspädagoge und ehemalige Opernsänger Julius Gribb ist in Hamburg im Alter von 55 Jahren gestorben.

Kapellmeister Paul Wolff aus Charlottenburg, ein verdienstvoller Bearbeiter alter Operntexte, ist im Alter von 64 Jahren gestorben.

Der Vorsitzende der Frankfurter Museumsgesellschaft, Justizrat Dr. Friedrich Sieger, ist nach kurzem, schwerem Leiden gestorben. Besondere Verdienste hat sich Sieger um das Musikleben Frankfurts erworben.

Der Kapellmeister und durch seine Lautenlieder bekannte Komponist Ludwig Muther ist unlängst in Linz gestorben.

Ignaz Mitterer, einer der bekanntesten katholischen Kirchenkomponisten der Gegenwart und Verfasser theoretischer Werke über Kirchengesang und Kirchenmusik, ist im Alter von 75 Jahren in Brixen gestorben. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich seine Herz-Jesu- und Marienlieder, die man gelegentlich sogar in kleinen Dorfkirchen hören kann.

Herbert Stock, der erste Bassist der Berliner Staatsoper, ist infolge eines Herzleidens gestorben.

Karl Burrian, der einstige berühmte Dresdener Heldentenor, ist auf seinem Landgut in Smichow bei Prag im Alter von 55 Jahren nach schwerem Leiden gestorben. Seine Hauptstärke hatte er besonders in Wagnerpartien (Tristan, Stolzing, Lohengrin, Siegmund und Loge), wie er aber auch in Spiel und sonstigen Opern sich auszeichnete. Seinen Ruhm verdankte er der Dresdener Oper unter Schuch, wofür er sich durch einen Kontraktbruch (1911) nicht sehr vornehm bedankte. Nach seinen Neuyorker Gastspielen verpflichtete er sich Budapest.

Der Geiger Franz Radnitzky, Gründer des Radnitzky-Quartetts und einstiges Mitglied des berühmten Hellmesberger-Quartetts, ist im Alter von 70 Jahren in Wien gestorben.

Die Gesangspädagogin und frühere Koloratursängerin Lizzia Sandemann geb. Jegel starb im Alter von 64 Jahren in Nürnberg.

Der Komponist Julian Aguirre, einer der bestbekannten Vertreter der argentinischen Musik, starb im Alter von 55 Jahren.

P. J. Hannikainen, der besonders durch seine Lieder im Volkston bekannt gewordene finnische Komponist, starb 70-jährig in Helsingfors.

Rolf Heron, der frühere verantwortliche Schriftleiter an unserer Zeitschrift, ist erst 29jährig vor kurzem infolge seines Lungenleidens gestorben. Mit ihm ist ein feingearteter, sympathischer Mensch von selten edlem Charakter dahingeschieden. Die Zeitschrift wird ihm und seiner treuen Arbeit ein dankbares Andenken bewahren.

Berufungen:

Kapellmeister Leo Kraus (Wien) zum ersten Kapellmeister am Deutschen Opernhause in Berlin.

Kapellmeister Eugen Mürl vom Augsburger Stadttheater zum Kapellmeister am Stadttheater in Würzburg.

Hellmut Kellermann zum ersten Kapellmeister an der rumänischen Staatsoper in Klausenburg (Siebenbürgen).

Komponist Karl Schadewitz in Würzburg zum Chormeister des Würzburger Sängervereins.

Hanns W. David zum ersten Kapellmeister der vereinigten Städtischen Bühnen Oberhausen—Hamborn—Gladbeck und Dirigenten der Konzerte des städtischen Musikvereins in Oberhausen.

Julius Prüwer, bisher in Weimar, zum Professor an die Staatliche Hochschule für Musik in Charlottenburg. Daß dieser Mann, ein östlicher Wiener, der in Weimar ein geradezu skandalöses Andenken hinterlassen hat (seine Bach-Aufführung!), nunmehr in den Kreis der Berliner Hochschulmusiker mit Professorentitel treten durfte, ist denn doch ein starkes Stück.

Kapellmeister Felix Dávignon aus Plauen nach erfolgreichem Probedirigieren ab 1. Oktober als Städtischer Musikdirektor und Lehrer an die Staatliche Musikhochschule in Markneukirchen.

Der Cellist des Danziger Prins-Quartetts Karl Grosch als erster Solocellist an das Philharmonische Orchester in Christiania.

Wilhelm Grümer, bisher erster Kapellmeister am Duisburger Stadttheater, als Generalmusikdirektor an die bulgarische Nationaloper in Sofia.

Selmar Meyrowitz an die Berliner Staatsoper an Stelle des zum Weimarer Generalmusikdirektor ernannten Ernst Praetorius.

Der rühmlichst bekannte Cello-Virtuos Hans Bottermund als Lehrer an das Hochsche Konservatorium zu Frankfurt am Main.

Alexander Selo als Kapellmeister an das Stadttheater in Bremen.

Dr. Hugo Strelitzer als Spielleiter an die Große Volksoper in Berlin.

Ignatz Waghalter zum Generalmusikdirektor an die neu gegründete englische Oper nach Neuyork.

Prof. Heinrich Kaspar Schmid, bisher Direktor des Badischen Konservatoriums, zum Direktor der Augsburger Musikschule.

Ferdinand Drost als erster Kapellmeister an das württembergische Landestheater.

Kapellmeister Hermann Stange als Generalmusikdirektor an die finnische Oper in Helsingfors.

Hugo Kolberg, bisher erster Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters in Christiania, als erster Konzertmeister an das Frankfurter Opernhaus.

Verschiedene Mitteilungen

Zum ersten Male seit dem Kriege wird die Brüsseler Oper in der kommenden Spielzeit wieder Werke von Richard Wagner aufführen, und zwar zunächst „Lohengrin", „Tannhäuser" und die „Meistersinger".

Die Wiener Musikakademie hat beschlossen, an besonders verdienstvolle Musiker, Tonkünstler und Komponisten die Würde eines Ehrenrektors zu verleihen. Wenn wir nicht wüßten, daß die Stadt Wien sich durch ihre eigentümlichen Titelverleihungen (so laufen, wie wir vor einiger Zeit berichtet haben, jetzt in Wien musikalische „Regierungsräte" herum) einen Namen gemacht hat, so würden wir der Nachricht, daß es nunmehr musikalische „Ehrenrektoren" gibt, mit dem größten redaktionellen Mißtrauen gegenüberstehen. So aber geben wir sie getrost weiter.

Die französische Zeitschrift „Le Menestrel" berichtet von einem musikhungrigen Farmer in Südafrika, der nicht davor zurückscheute eine Reise von 300 Meilen zu unternehmen, um die Aufführung der ersten Sinfonie von Beethoven anzuhören. Das Blatt bemerkt hierzu: „Unsere Musikliebhaber, die oft zu bequem sind, im Winter ihre Ofenecke zu verlassen, mögen sich daran ein Beispiel nehmen."

Die Firma Steinmeyer in Öttingen hat im Auftrag des griechischen Musikgelehrten C. A. Psachos eine Orgel zum speziellen Vortrag der byzantinischen und der volkstümlich griechischen Musik erbaut. In einem gedruckten Einführungsvortrag beschreibt Psachos das eigenartige Instrument, dessen Oktave 42 Differenzintervalle, jedes mit einem nur ihm eigenen individuellen Umfange, enthält. Die Stelle der 42 Töne auf dem Monochord hat Psachos nicht publiziert. Das Instrument wurde sofort nach Athen transportiert.

Gegenwärtig gastiert in Deutschland der Sängerchor der Römischen Basiliken unter Leitung seines Dirigenten Monsignore Raffaele C. Casimiri. Auf dem Programme stehen Werke von Palestrina, Orlandus Lassus, Vittoria, Firmin Le Bel usw.

Rosario Scalero, ein italienischer Geiger und Komponist, hat eine Suite für Streichquartett und Streichorchester im Verlage von Breitkopf & Härtel erscheinen lassen, die ihre Uraufführung unter Coscanini erlebte. Das Werk wird in Deutschland erstmals unter Möricke zur Aufführung kommen.

Von Friedrich Smetana sind im Besitze von Musikalienhändler M. Urbanek in Prag 160 Briefe, von denen 130 bisher unbekannt waren, sowie die Originalpartitur des Chores „Unser Lied" aufgefunden worden.

In Stockholm wurde ein Denkmal für Jenny Lind enthüllt.

Der Musikverlag Otto Halbreiter in München feierte am 1. September das 50jährige Jubiläum seines Bestehens. Eine hübsch ausgestattete Festschrift orientiert über die Entwicklung dieses charaktervollen Verlages.

Der Musikverlag Robert Forberg, Leipzig, hat für 1925 einen hübschen Abreißkalender (Tonkunst-Kalender) herausgegeben, der über 50 Aufnahmen von neuzeitlichen Komponisten, ausführenden Künstlern, Musikstätten und Handschriften, enthält. Jedes Blatt umfaßt eine Woche und bringt außer dem Bilde (mit kurz orientierender Angabe) das übliche Kalendarium nebst Gedenktagen.

Der altberühmte Musikverlag Johann André in Offenbach konnte am 1. August auf sein 150jähriges Bestehen zurückblicken. Im Jahre 1784 von dem Kapellmeister, Lied- und Singspielkomponisten Johann André — vor allem bekannt durch das Claudiussche Rheinweinlied „Bekränzt mit Laub" — gegründet (die Gründung des Verlags mag sogar vielleicht vom jungen Goethe angeregt worden sein, der in freundschaftlichem Verkehre mit André stand) nahm der Verlag in kurzer Zeit einen solchen Aufschwung, daß er bereits 1797 die damals sehr stattliche Anzahl von 1000 Verlagsnummern umfaßte. Eine besondere Bedeutung und Erweiterung erhielt der Verlag durch die Erwerbung des größten Teils von Mozarts (1799) handschriftlichem Nachlasse, sowie durch die Nutzbarmachung der Lithographie für die Technik des Notendrucks (Alois Senefelder). Heute ist die Firma in den Händen der fünften Generation der direkten Nachkommen des Gründers. Vielleicht wird einmal eine Geschichte dieser weitverzweigten Musikerfamilie André geschrieben; sie wäre zugleich ein interessanter Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts.

Nach einer Mitteilung Siegfried Wagners an die Presse wird eine Wiederholung der Bayreuther Festspiele im nächsten Sommer stattfinden, da das finanzielle Ergebnis dieses Jahres als befriedigend bezeichnet werden dürfe. Zahlreiche Neuerungen (ein großer Anbau für Schiebebühnen u. a. mehr) sind geplant. Die offizielle Ankündigung der nächstjährigen Festspiele wird im Oktober erfolgen.

Prag. Wie wir lesen, soll die hiesige deutsche Musikakademie mit dem Tschechischen Konservatorium unter eine einheitliche Verwaltung gestellt werden. Die bisher der deutschen Akademie gewährte Staatssubvention von 300 000 tschechischen Kronen wurde auf 180 000 herabgesetzt.

Im Ludovisi-Viertel von Rom ist der Bau der neuen italienischen Nationaloper nach den Plänen des Architekten Mar-

cello Piacentini geplant. Die Bühne, mit modernster Technik ausgerüstet, soll der Größe der Pariser Oper entsprechen und die Zahl der Sitzplätze 4000 betragen. Das Theater soll von einer privaten Aktiengesellschaft unter Staatskontrolle und Subvention geführt werden. Die Kosten des Baues sind auf 30 Millionen Lire veranschlagt.

In München wurde der Atlantic-Musikverlag mit Zweigstelle in Leipzig (Gebr. Reinecke) gegründet, der sich vornehmlich ernster Musik widmen will.

Zu unserer Musikbeilage

Unsere diesmalige Musikbeilage stammt von Georg Jokl, einem jungen österreichischen Komponisten, der seine Ausbildung bei Franz Schreker erhielt. Unsere Leser werden sich aber schnell überzeugt haben, daß diese klangfreudigen Klavierstücke mit der schwülen Klangerotik Schrekers blutwenig zu tun haben, sondern vielmehr das Erzeugnis einer liebenswürdigen österreichischen Musikantennatur sind. Gleich die Gavotte mit ihrer reizenden Musette ist so ein Werkchen, das, mit graziöser Akkuratesse gespielt, einen förmlich zum Tanz einladet. Freilich, um das Stück hübsch zu spielen und die Mittelstimmen unaufdringlich herauszuheben, braucht's schon eine saubere Technik. Geringere Anforderungen stellt das erste der „Fünf Klavierstücke". Man beachte aber dessen eigenartige Struktur. Die vier ersten Takte mit den beiden gegensätzlichen Charakterthemen müssen zum Aufbau des ganzen Stückes herhalten, so daß sich folgende merkwürdige Form ergibt: abab/aba/abab. Die beiden Themen alternieren also fast fortwährend und doch wird keiner das Gefühl der Monotonie haben. Und zwar deshalb, weil es Jokl gelungen ist, in dem verkappten Zwischensatz (Takt 9) den beiden Themen eine ganz neue Seite abzugewinnen, so daß beim Eintritt der Wiederholung (Takt 15) durchaus das Gefühl eines inneren Gegensatzes herrscht. — Jokl ist in letzter Zeit mit verschiedenen Gesangs- und Orchesterwerken an die Öffentlichkeit getreten. Eine Hymne „Aus Griechenland" wurde am 24. April in der Dortmunder Musikwoche uraufgeführt, während eine Nachtmusik für Streichorchester und Harfe (2. Satz einer viersätzigen Sinfonie) nächsten Januar und Februar in Köln und Münster zur Aufführung kommen wird. W.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

KAMPFBLATT FÜR DEUTSCHE MUSIK UND MUSIKPFLEGE

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



SEIT 1906 VEREINIGT M. D. MUSIKAL. WOCHENBLATT

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers / Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

Erscheint monatlich — Abonnementspreis in Deutschland pro Monat 80 Pf., fürs Ausland pro Quartal Schw. Frk. 2.50 = $ 0,50 = öst. Kr. 24000 = Kč. 15.—

91. JAHRG. LEIPZIG, NOVEMBER 1924 HEFT 11

Eine Schubert-Liedstudie

Das Lied „Pause" aus dem Zyklus: Die schöne Müllerin

Von Dr. **Alfred Heuß**

Wer die Literatur über Schubert kennt, weiß, daß zu einer inneren Erklärung des größten Phänomens auf dem Gebiet des neueren Lieds noch sehr wenig beigebracht ist. Den bisherigen Methoden — soweit man von solchen reden kann — glückte es nicht, auch nur einigermaßen in die Nähe von jener Stelle zu gelangen, an der sich die Verbindung von Wort und Ton bei Schubert vollzieht. Daß man in dieser entscheidenden Frage nicht nur bei Schubert, sondern dem Lied überhaupt, nicht weiter gelangte, hat seinen Grund vornehmlich darin, daß man dem Wort, der Dichtung, viel zu wenig Aufmerksamkeit schenkte, das Charakteristikum der Musikforschung im 19. Jahrhundert überhaupt. Diese Stellung zum Wort mußte sich besonders bei der Liedforschung rächen, weil man es hier mit einer dichterischen Kunstgattung zu tun hat, die nicht musikalischen Forderungen — wie z. B. Opern- und sonstige Musiktexte — ihre Entstehung verdankt, sondern, wie jedes echte Gedicht, der künstlerisch-seelischen Individualität des Dichters entspringt. Mag dieser, wie es gerade bei größten Lyrikern der Fall ist, bei seinen eigentlichen „Liedern" auch auf die Mitwirkung des Musikers geradezu rechnen, sein Gedicht ist dennoch das Erzeugnis des frei nach den Gesetzen seiner Kunst schaffenden Dichters. Wenn dabei die häufigste und durchgreifenste lyrische Form, nämlich die strophische, wenigstens bei ihrer eigentlichen Anwendung, mit einer tiefsten Wesenseigentümlichkeit der Musik übereinstimmt, so ergab sich diese Übereinstimmung nicht durch eine Beeinflussung der Dichtkunst durch die Musik, sondern gründet sich auf eine Übereinstimmung tiefster Wesenseigentümlichkeiten der beiden Künste überhaupt. Nun ist auch für das musikalische Lied das strophische die entscheidende Form, und wenn es der Liedforschung nicht gelang, gerade hier zu entscheidenden Ergebnissen zu gelangen, so hing sie mehr oder weniger in der Luft, was denn auch zur Genüge erklärt, warum Schuberts Liedkunst, die im tiefsten mit der strophischen Form verbunden ist, in den eigentlich entscheidenden Fragen noch so gut wie unerforscht ist. Jch sagte, das hänge damit zusammen, daß man es mit der dichterischen Vorlage für

den Komponisten, hier also dem Gedicht, viel zu wenig ernst genommen habe, und um dieses Verhältnis gleich in der nötigen Beleuchtung aufzuzeigen, genügt lediglich der schon oft von mir gemachte Hinweis, daß zahlreiche wissenschaftliche Liedsammlungen erschienen sind, die ihren Liedbeispielen lediglich die erste Strophe eines Gedichtes beigegeben haben. Die erste Strophe wurde eben als genügend erachtet, um mit ihrer Zugrundelegung die Melodie sowohl im Allgemeinen wie im Besonderen erkennen zu können. Spätere Generationen — denn wir haben diesen infantilen Zustand noch keineswegs überwunden — werden für dieses abenteuerliche, wissenschaftliche Vorgehen nur das lakonische Urteil übrig haben: Vater, vergib ihnen, sie wußten nicht, was sie taten. Zu einer auf fester Grundlage stehenden Liedforschung gelangte auch ich erst, als es mir gelang, zunächst den geistigen Zusammenhang zwischen Strophengedicht und Strophenlied aufzudecken, worauf sich allmählich auch die Zusammenhänge zwischen dem spezifisch-poetischen Leben eines Gedichts — Rhythmik und Sprachmelodie — und der Liedmelodie erschlossen, wobei ich selbst mit allem Nachdruck betone, wie so ungemein verwickelt die Untersuchungen vielfach werden können.

Grundlage für die Liedforschung wird immer das Gedicht, und zwar in der Form sein, wie es der Komponist vor sich liegen hat. Diese aus der Musik erkennen zu können, ist oft vollkommen unmöglich, wofür gerade auch Schuberts Müllerzyklus zahlreiche Beispiele bietet. Im eigentlichen Sinn kann dieser dann auch nur studiert werden, wenn man Wilhelm Müllers Gedichte vor sich liegen hat. Nur ein Beispiel: Wer das Lied „Der Jäger“ in Schuberts Musik betrachtet, kommt ohne weiteres zu dem Ergebnis, daß Müller hier ein zweistrophiges Gedicht geschrieben habe, wobei bei genauem Zusehen ersichtlich wird, daß die erste Strophe zwei Verse weniger haben müsse als die zweite, weil in der ersten das letzte Verspaar zweimal gesungen wird. Schlägt man die Gedichte auf, so ersieht man, daß überhaupt kein Strophengedicht vorliegt, sondern ein fortlaufendes Ganzes von 22 Versen, Schubert es gewesen ist, der hieraus ein strophiges Gedicht von 10 bzw. 12 Versen gemacht hat, so daß ihm für die erste Strophe zwei Verse fehlten, die er durch Wiederholung des 9. und 10. Verses ergänzte. Erst jetzt können wir erkennen, mit welch musikalischem Formgeist Schubert das Gedicht behandelt hat, er intensiviert, komprimiert das Gesamtgedicht in gleichem Maße auf die Hälfte, wie er — man sehe das Einzelne selbst nach — die Einzelverse mit der gleichen Musik zusammenfaßt. Resultat: Eine Intensität von ungeheurer Stoßkraft, gleichsam als öffnete sich die Erde und schleuderte geradezu Steinblöcke empor. Dazu dieses allmähliche, geradezu crescendoartige Aufsteigen von der Tiefe in die Höhe, wofür der Grund ebenfalls in einem auf der Erfassung des Textes — die sich förmlich addierenden Synonima — beruhenden seelischen Antrieb liegt. Der eigentliche Musiker konzentriert, macht gegebenenfalls aus einem fortlaufenden Gedicht ein strophiges, die sogenannten Musiker komponieren aber, ihrer lockeren, einer Konzentration gar nicht fähigen Seele ganz gemäß, selbst ausgesprochenste Strophengedichte durch, wobei sie sich auf ihr „durch“ noch ein Gewaltiges einbilden.

Bei dem Lied „Pause“ liegt ein ähnlicher, wenn auch wieder anders gearteter Fall vor. Wer sich mit dem Gedicht in Schuberts Musik be-

schäftigt, glaubt — mit einigen Freiheiten — einem fünfstrophigen Gedicht gegenüberzustehen, das nun aber Schubert zum größten Teil durchkomponiert habe, wie es eben Strophengedichte gibt, die ein Durchkomponieren selbst einem so ausgesprochenen Strophenkomponisten, wie es Schubert zur Zeit seiner bewußten Meisterschaft war, nahelegen. Das Ganze ist aber überhaupt kein Strophengedicht, sondern besteht aus zwei ungleichen Teilen zu 10 und 8 Versen. Da der Leser hierüber wie über andere dichterische Fragen ein ganz klares Bild haben muß, sei das ganze Gedicht originaltreu mitgeteilt:

Pause

Meine Laute hab' ich gehängt an die Wand,
Hab' sie umschlungen mit einem grünen Band —
Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll,
Weiß nicht, wie ich's in Reime zwingen soll.
Meiner Sehnsucht allerheißesten Schmerz
Durft' ich aushauchen in Liederscherz,
Und wie ich klagte so süß und fein,
Meint ich doch, mein Leiden wär' nicht klein.
Ei, wie groß ist wohl meines Glückes Last,
Daß kein Klang auf Erden es in sich faßt?

Nun, liebe Laute, ruh' an dem Nagel hier!
Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir,
Und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,
Da wird mir bange und es durchschauert mich.
Warum ließ ich das Band auch hängen so lang?
Oft fliegt's um die Saiten mit seufzendem Klang.
Ist es der Nachklang meiner Liebespein?
Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?

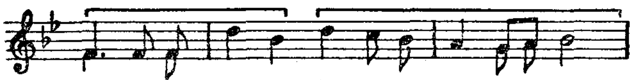
So also lag das Gedicht Schubert vor der Komposition vor, und wollen wir nicht nur einen deutlichen Einblick in künstlerisches Schaffen erhalten, sondern, was richtiger ist, lernen, wie man überhaupt studieren soll, so ist es nötig, sich gleichsam in die Seele eines Schubert zu versetzen, auf daß wir fähig werden, das Lied erstens vor uns erstehen zu lassen und es zweitens im Sinne des Komponisten zu verstehen.

Das Lied „Pause" steht inmitten der Entwicklung des Ganzen, schaut sowohl nach dem Vergangenen zurück wie es ahnungsvoll vor der Zukunft steht. Eben hat der Müllerbursche sein gefühlsüberladenes „Mein" explodiert, und nun, etwas zur Ruhe gekommen, hält er zu Hause in seiner Kammer, wo seine Laute an der Wand hängt, Einkehr und macht sich über seine jetzige Lage Gedanken. Mehr wollen wir vorläufig gar nicht sagen.

Man versteht vom Liedschaffen eines naiven Genies wie Schubert so gut wie nichts, so man annimmt, Schubert habe etwa darüber nachgedacht, welchen Ausdruck, welchen Charakter er diesem wie jedem andern Lied geben wolle. Man muß aber auch wissen, warum. Vornehmlich aus zwei Gründen, von denen der eine auf dem Wesen eines derartigen Komponisten, der andere auf dem lyrischer Poesie beruht. Ein Schubert besitzt nicht allein eine derartige hochstehende seelische Geistigkeit von gesundester Natürlichkeit, so daß er Gedichte, wie sie ihm gerade auch dieser Zyklus bot, ohne weiteres von Innen heraus erfassen konnte, sondern — und das fehlte z. B. einem Beethoven — er reagiert auch musikalisch-

schöpferisch mit einer derartigen Sicherheit und Unmittelbarkeit, daß ein bewußtes Nachdenken nicht nur unnötig, sondern auch überflüssig, und — wegen der sofort einsetzenden musikalischen Produktion — auch unmöglich wäre. Möglich wird ein derartiges Vorgehen eigentlich einzig beim Lied, wo — und dies ist der zweite Punkt — der Komponist einem Gedicht, d. h. einem durchaus selbständigen, in sich geschlossenen künstlerischen Produkt gegenübersteht. Dieses gibt einem Komponisten Schubertscher Prägung selbst nach erstmaliger Aufnahme alles Nötige hinsichtlich Gesamtauffassung einschließlich Rhythmik in die Hand, während sich diese z. B. einem Arientext gegenüber nach dem Charakter der Person und der Situation zu richten hat. In welcher Beziehung aber ein Schubert sofort bewußt einsetzt, werden wir gleich sehen. Einzig muß vorher noch darauf hingewiesen werden, daß bei Schubert zuerst immer die Gesangsmelodie — und wir haben hierüber genaues Wissen — entstand, nicht, wie bei vielen modernen Komponisten, öfters auch bei Wolf, die „Begleitung“, welches Verfahren dem Wesen des Liedes natürlich denkbar entgegengesetzt ist.

Wir stellen uns nun also vor, daß Schubert das Gedicht „Pause“ still für sich gelesen und im angegebenen Sinn aufgenommen hat, der schöpferische Musiker in ihm also nunmehr „geladen“ ist. Alles kommt zunächst bei einem Lied im Sinne seiner Entstehung auf den Anfang, also die ersten Melodiezeilen an; sie sind es, die nicht nur den allgemeinen Charakter des Liedes, sondern auch seine Takt- und Tonart usw. bestimmen. In der Empfängnis und Geburt der ersten Zeile offenbart sich also zunächst die Fähigkeit, je nachdem die Genialität eines Liedkomponisten. Die volle, „geladene“ schöpferische Seele eines Schubert sucht nun, so es sich um ein Strophengedicht handelt, bei irgendeiner Strophe einzuhaken, was vielfach mit instinktiver Sicherheit geschieht. Hier stand Schubert keinem Strophengedicht, sondern einem aus zwei größeren Teilen bestehenden Ganzen gegenüber, die er aber vielleicht beim ersten Anblick für Strophen ansehen mochte; jedenfalls zeigten sie ihm als einem souverän mit dem Strophenprinzip arbeitenden Meister die Möglichkeit der Anwendung derselben. Denn ohne weiteres sah er, daß die beiden Teile einen ganz ähnlichen Eingangsvers aufwiesen, mithin das dichterische Strophenprinzip ihm sogar ausgeprägt entgegenleuchtete. Etwas derartiges sieht ein Schubert nicht nur auf den ersten Blick, sondern geradezu instinktiv. Frage: Hakte nun seine Seele beim ersten oder zweiten Teil ein, kam die Anfangsmelodie, die, wie der Leser sofort bemerken möge, für beide Teile die gleiche ist, auf Worte des ersten oder zweiten Teiles zum Vorschein? Das ist die Frage. Wir notieren lediglich:



Auch ein Anfänger in diesen Fragen kann nunmehr eine Antwort zu geben versuchen, indem er zuerst den ersten Vers des Gedichts:

Meine Laute hab’ ich gehängt an die Wand,

dann den ersten des zweiten Teils:

Nun, liebe Laute, ruh’ an dem Nagel hier,

unter die Melodie legt und zu entscheiden sucht, welche Verse besser zu ihr passen, gleichsam so, als handelte es sich um zwei Kleider für eine bestimmte Person, von denen das eine extra angefertigt, das andere aber nur so ungefähr für das Betreffende zugeschnitten worden ist. Auch wer, wie gesagt, für derartiges noch keinen schärferen Blick besitzt, muß merken, daß, während die zweiten Worte wie angegossen sitzen, die ersten bei: hab' ich, eine sogar recht starke „Falte“ werfen. Und hier sind wir denn auch beim vorläufig Entscheidenden angelangt, nämlich die erste Melodiezeile auch in ihrer rhythmischen Struktur verstehen zu lernen. Betrachtet man — wie man es bei Liedmelodien immer wieder einmal tun muß — die Melodie rein absolut, in der Art, wie wir sie notierten, so fällt ohne weiteres ihre Zweiteiligkeit, die Cäsur im zweiten Takt, auf. Jch sage nun, ohne es weiter zu beweisen, daß eine derartige, zweiteilige Melodie niemals — bei einem ganz rein und natürlich funktionierenden Liedkomponisten natürlich — auf einem fortlaufenden, interpunktionslosen Satz entstehen kann, wie ihn der erste unserer zwei Verse bietet. Der die Melodie hervortreibende Musiker setzt so wenig nach „Meine Laute“ ab, wie ein natürlich Sprechender, und so kann denn, was schon die ungebührlich starke Hervorhebung von „hab'“ zeigt, die Melodie denkbar unmöglich auf die ersten Worte des Gedichts entstanden sein; diese sind vielmehr im Sinne des Strophenliedes unter jene gelegt. Wieder haben wir also ein Beispiel dafür, wie Schubert das strophische Prinzip selbst in Fällen anwendet, wo dichterisch gar keine Strophenform vorliegt. Wer nun sein Gefühl für Feinheiten in der Wortbehandlung gebildet hat, erkennt auch den Grund für die breite Behandlung des relativ nebensächlichen Anfangs, des Wortes „Meine“. Bei Originalkomposition hätte Schubert auf dieses leichter, lediglich mit einem **Achtel-Auftakt**, reagiert; die breite Behandlung ergab sich durch den Anschluß an „Nun, liebe“; doch wollen wir uns auf solche kleineren Fragen nicht näher einlassen.

Wie vollkommen Melodie und Worte der **zweiten** „Strophe“ miteinander übereinstimmen, dürfte nunmehr jeder merken; es ist aber nötig, daß man gerade an solchen Vollkommenheiten sein Gefühl für sprachmelodisches Geschehen bilde, weshalb der Leser dringend gebeten sei, die Melodie mit den verschiedenen Worten öfters durchzuproben. Derartiges muß auch einmal zum eigentlichen Studium eines angehenden Liedkomponisten gehören. Gehen wir nun aber weiter zum zweiten Vers, der nunmehr keine Schwierigkeiten bietet, aber etwas Besonderes, gerade bei Schubert selten Vorkommendes aufweist. Wir notieren beide Zeilen:

Mei - ne Lau - te hab' ich ge - hängt an die Wand, hab' sie um-
Nun, lie-be Lau - te, ruh' an dem Na - gel hier! Und weht ein

schlun-gen mit ei - nem grü - nen Band
Lüft - chen ü - ber die Sai - ten dir

Die Melodie des zweiten Verses ist also eine genaue Wiederholung der des ersten, somit keine unmittelbare Neuerfindung, so daß sich auch eine

Diskussion über das Vorhandensein der Cäsur trotz fortlaufenden Wortsatzes (Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir) erledigt. Neu ist aber das überaus sinnige Berücksichtigen des Wortes „über" durch Ergreifen des hohen f, des überschlagenden Akkordtons von d, ein kleines Beispiel für das so überaus feine Reagieren Schuberts auch auf Einzelwörtchen. Das Besondere liegt nun aber darin, daß Schubert — was er sonst bei Strophenliedern nicht tut — diesen hervorstechenden Ton für die erste „Strophe" weggelassen hat; seinem Empfinden wäre die dadurch doppelt verstärkte Hervorhebung eines Nebenwortes wie „mit" unangenehm gewesen.

Zur dritten Verszeile übergehend, gewahren wir, daß Schubert die strophische Anlage zwar noch nicht verabschiedet, aber freier behandelt hat. Der dritte Vers des zweiten Teils steht einen halben Ton höher, hat infolgedessen auch andere Harmonie und etwas gesteigerten Charakter. Woher rührt die verschiedene Behandlung? Natürlich sind keine musikalischen Gründe maßgebend, sondern auf dem Text beruhende geistigseelische. Ich muß mich kurz fassen. Der dritte Vers des 2. Teils:

Und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,

steht insofern mit dem vorangehenden in unmittelbarer Verbindung, als er zu

und weht ein Lüftchen über die Saiten dir,

ein weiteres Attribut bringt, das nun bei einer so außerordentlich feinen Seele wie der Schubertschen als eine sich steigernde Fortsetzung wirkt und demgemäß gegeben wird. Zwischen den entsprechenden Versen des 1. und 2. Teils sind auch sonst einige Unterschiede: der des ersten weist vier Vershebungen gegenüber fünf des zweiten auf, wie denn überhaupt das Versmaß ziemlich frei behandelt ist, worauf sich nicht zum wenigsten die rhythmisch überaus mannigfaltige Melodie herschreibt. In der Melodie:



sei noch auf eine jener Feinheiten hingewiesen, wie man sie fast nur bei Schubert trifft. Der letzte Hauptakzent des Verses fällt auf das Wort „Flügeln" auf zweiten Taktteil, während „ihren" nur Nebenbetonung hat, musikalisch aber auf den Takt-Hauptakzent fällt. Indem Schubert das musikalisch stark betonte „ihren" vorhaltsmäßig behandelt, den entscheidenden und bereits erwarteten höheren Ton es aber für „Flügel" sich spart, wird er auf wahrhaft geniale Weise beiden Teilen gerecht. Denn obwohl musikalisch an einer Nebenstelle stehend, wirkt „Flügeln" doch stark akzentuiert. Außer Brahms hat meines Wissens derartiges niemand bei Schubert bemerkt. Er sprach einmal seine höchste Bewunderung über die erste Verszeile im ersten Lied der „Winterreise" aus (Fremd bin ich eingezogen), wo es Schubert gelungen sei, das Wort „Fremd", trotz seiner auftaktmäßigen, streng metrischen Behandlung, mit der nötigen Betonung zu geben, d. h. Brahms erklärte den Fall nicht, sondern sprach nur seine Bewunderung aus. Die Stelle in unserm Lied ist aber noch weit feiner.

Wenn ich im folgenden die Gesangstimme nicht mehr einzeln verfolge, so geschieht es nicht nur wegen Raummangels, sondern auch deshalb, weil sie von der folgenden Zeile an die Strophenanlage völlig verläßt, mithin keinem Mißverständnis mehr ausgesetzt ist, d. h. nur vom jeweiligen, unmittelbar unter ihr stehenden Text verstanden sein will. So wenden wir uns einmal ganz anderen Fragen zu, nämlich solchen der Klavierbegleitung.

Wie wir sahen, nahm Schubert den Ausgang vom zweiten Teil des Gedichts. Obwohl er sich hierüber sicherlich keinen Spekulationen hingegeben haben dürfte, ist dieser Ausgang auch in anderer Beziehung als hinsichtlich der Entstehung der Anfangsmelodie von Wichtigkeit. Das Gedicht wendet sich an die Laute, die der junge Müller gewissermaßen verabschiedet, weil sein übervolles Herz nicht mehr singen kann; und so hat er das Instrument an die Wand gehängt. Saiteninstrumente führen aber ein geheimnisvolles Eigenleben. Streicht der Wind über sie und bewegt sich das zu lange Lautenband, oder streift eine Biene die Saiten, so tönen diese geheimnisvoll. Das ist's nun, was auf den Müllerburschen, der in der ganzen Außenwelt Beziehungen zu sich sucht und findet, einen so eigenartigen, zwiespältigen Eindruck ausübt. „Ist es der Nachklang meiner Liebespein? Soll er das Vorspiel neuer Lieder sein", mit diesen Worten schließt das Gedicht ab. Die „Idee" des Ganzen ist demnach: Obwohl der Müller die Laute verabschiedet hat, weil ihr Klang seines „Glückes Last" nicht mehr faßt, klingt sie ohne und gegen seinen Willen dennoch und regt ihn zu den für ihn so bezeichnenden Betrachtungen an. Einerseits ist somit die Laute bestimmender Faktor des Ganzen, andererseits aber Charakter und Seelenzustand des Müllers. Beiden Momenten hatte Schubert gerecht zu werden. Zu klarem Wortausdruck kommt nun aber die Gesamtidee des Gedichts erst im zweiten Teil, — dem ersten fehlt die entscheidende Hälfte —, so daß also auch aus geistigen Gründen Schubert instinktiv das Richtige traf, als er den Ausgang vom zweiten Teil nahm, den ersten aber gerade so weit mit ihm in Verbindung brachte, als es die ersten, ebenfalls der Laute gewidmeten Verse nahelegten. Da nun das Hauptmotiv der Klavierbegleitung in beiden Teilen zu finden ist, muß es seine Existenz dem zweiten Teil verdanken. Es dürfte auch den Meisten so gegangen sein wie mir früher, daß sie das Hauptmotiv:



mit fragenden Augen angeblickt haben, es ihnen rätselhaft vorkam. Nun, im ersten Teil soll es auch noch rätselhaft sein, im zweiten gesteht es aber seine Abkunft offen. Dieses so eigenartig monotone, immer wiederkehrende Motiv mit seinem leeren Quintenbaß und den ganz feinen, so überaus charakteristischen Pralltrillerchen, was will es anders wiedergeben als die leeren Saiten der Laute, die ohne menschliches Dazutun klingen, wenn ein Lüftchen über sie fährt und ein Bienchen — die Pralltriller — sie mit den Flügeln streift, und bei dem Akzent (auf f) darf man an das zu lange Band denken, das um die Saiten schlägt. All dies ist mit der Kunst eines genialsten Impressionisten aufgefangen, der nun aber — und das unterscheidet alle früheren, gelegentlichen Impressionisten von

den berufsmäßigen der letzten Vergangenheit — das impressionistisch Aufgefangene nur als Mittel zum Zweck ansieht. Denn in welch tiefe, geradezu mystische Gebiete führt Schubert mit diesem Motiv, als er es nach As-Dur, As-Moll usw. wendet. Diese früheren „Impressionisten" sind eben immer ein Ganzes, kein Teilwesen. Es kann Schubert wie jedem echten Musiker genügen, ein „Impressions"-Motiv so zu bilden, daß man ihm seine „physikalische", durch äußere Naturkräfte hervorgehende Abstammung deutlich anmerkt, es ein kontrollierbares, auf exaktester Phantasie beruhendes Motiv ist, des Weiteren erhält es aber dadurch seine Bedeutung, daß in diese Naturtöne der Mensch seine Seele hineinlegt und, wie hier, der Müller die Saiten nun so klingen hört, was sie ihm angeregt haben. Das nun aber ist, wovon einmal die Rede war, Beseelung, Beseelung der Mittel, das eine deutscher, das andere französischer Impressionismus. An impressionistischer Feinheit der Empfindung gibt Schubert wohl kaum Debussy etwas nach, vom andern, von der Beseelung, wollen wir aber gar nicht anfangen.

Das war das Lauten-Naturmotiv, das übrigens gleich in seiner zweiten Hälfte (3. 4., 7. 8. Takt des Vorspiels) seine „menschliche" Fortsetzung erhält. Wie ist aber der Lautenspieler und -sänger, der seiner „Sehnsucht allerheißesten Schmerz" in Liedern aushauchte, beschaffen? Darüber gibt nun Schubert eine derart bezeichnende Antwort, daß die betreffende Stelle eine der wichtigsten Fingerzeige zum innern Verständnis des Müllers gibt. Was spielte und sang er, sofern das Geistvolle in Schuberts Vorgehen zunächst darin besteht, die Gelegenheit zu benützen, uns dies zu sagen. Nämlich:



Welche Töne, welche Lieder? Ein überaus feinsinniger Kritiker des Müllerliedes, Hermann Kretzschmar in seinem Aufsatz über sie*), kann vor allem nur diese Stelle meinen, wenn er in der „Pause" die Melancholie „fast zu tief gestimmt für das ganze seelische Organ des einfachen Mannes" findet; sie gehe über das Niveau solcher arbeitssamen und gemütsgesunden Kreise. Die Beobachtung ist an und für sich sehr fein, sie würde auch richtig sein, so der Müller nicht Lieder sänge, also nicht etwas, was er selbst gemacht hat und insofern nur ihm zugehört, sondern eben Lieder, und zwar vor allem solche, die ihm besonders zusagen. Und es liegt ganz in seinem Wesen begründet, daß recht schwermütige Lieder seine Lieblinge sind. Mit Liedern, wie hier eins zu scharfer Andeutung gelangt, hat er sich seelisch genährt. Wer nun den Gedanken weiter verfolgt, findet, daß eine derartige seelische Kost des Müllers an und für sich schweres Gemütsleben noch schwerer gemacht hat, und er sieht hier einen ebenso feinen wie bezeichnenden Zug zur Psychologie des jungen Menschen; seine allzu schwermütigen Mollieder haben an seinem Verhängnis mitgearbeitet. Man kann sich mit Lektüre verderben, nicht minder aber mit ungeeigneter Musik.

Daß es sich um ein Lautenlied handelt, sieht man sofort, sobald darauf

*) S. Gesammelte Aufsätze I, S. 42.

hingewiesen wird. Man bemerke die klingenden Bässe, das kleine Vorspiel, worauf in der höheren Terz die Singstimme einsetzt, überhaupt das akkordische Spiel, selbst ein kleines Nachspiel mit einer zitternden Fermate ist nicht vergessen. Wie bedeutsam nun aber, daß im Folgenden („Daß kein Klang auf Erde") der Müller aus dem Lied das schwermütige Hauptmotiv für seine eigene Seelenbewegungen benützt und in seinem Sinn zu eigen macht. Welch' ebenso seelische wie geistige Kunst ist dies alles!

Es gehört nun aber zum innersten Verständnis des Ganzen, daß man das G-Moll-Lied als solches wie einen Fremdkörper empfindet — vielen kommt ja auch der Chopinsche Trauermarsch in den Sinn, was die andere Sphäre scharf genug anzeigt —, denn hierauf hatte es Schubert sicher sogar bewußt abgesehen. Sein „Lautenlied" ist sehr wahrscheinlich ein Zitat aus seinen eigenen Liedern, nämlich von Goethes „Wonne der Wehmut" aus seiner frühesten Zeit (1815), das vollkommen gleich beginnend:



das gleiche, so charakteristische Motiv in den Mittelpunkt stellt. Ein frühes Lied auf das tränenreichste Gedicht eines Goethe vergißt selbst ein Schubert wohl nicht so leicht, wie er denn auch dieses Gedicht nicht mehr komponiert hat. Da haben wir also auch der dichterischen wie musikalischen Abstammung nach die verschiedene Sphäre, der unser Lautenlied angehört, und der Ring ist nunmehr geschlossen.

So ausführlich wir — wider Willen — werden mußten, wir konnten nur einige Hauptfragen des Liedes zur Sprache bringen. Das Lied mit seinem Blick in die Vergangenheit und eine verhüllte Zukunft ist in verschiedener Beziehung das reichste des ganzen Zyklus und es bedürfte noch breiter Ausführungen, um diesen Reichtum offenbar zu machen. Ich möchte indessen hier nur noch auf ein Moment ein besonderes Gewicht gelegt wissen. Es geht einem bei dem Lied leicht so — das zeigen auch die schönen Ausführungen Max Friedländers in seiner neuen, inhaltsreichen Ausgabe, s. S. 646 dieser Nummer —, daß man das Schwermütige zu sehr betont. „Der Müllerbursch fühlt sein Glück langsam entschwinden, er mag es noch nicht glauben, klammert sich an alles, was ihn stützen kann, aber die Zweifel nagen an seinem Herzen", sagt der feinsinnige Schubertforscher. Hier wird sicherlich, vom tragischen Ende beeinflußt, zu „schwarz" gesehen, das Lied wäre auch kein naives Produkt mehr, so Schubert derart vorgriffe, gewissermaßen aus der Schule schwatzte. Meiner Ansicht nach hat er das Janusartige des Gedichts sogar sorgfältig gewahrt, seine Tempovorschrift „ziemlich geschwind" wolle man ja nicht übersehen, und weiß man nun, worauf die schwermütigsten Stellen beruhen, so ist man gegen eine einseitige Auffassung gefeit. Wie denkt sich denn übrigens der Müller seine eventuellen zukünftigen Lieder? Dur oder Moll, freudig oder traurig? Gerade hierauf gibt Schubert eine klipp und klare Antwort. Bricht nicht strahlend wie eine Sonne das B-Dur auf: „Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?" nach dem in schmerzlicher Lust verlaufenen „Nachklang meiner Liebespein" durch? Der junge Verlobte erhofft also eine freudige Zukunft mit neuen, hellen Liedern, nicht solchen, wie wir sie ja gerade kennen gelernt haben, also keine G-Moll-

Lieder, sondern solche in der Paralleltonart B-Dur, die im Mittelsatz des überschwenglichen Liedes „Mein“ bereits in Erscheinung getreten war. Hängen doch diese beiden Lieder gerade auch hierdurch unmittelbar zusammen. Denn daß schon in das B-Dur von „Mein“, in verstärktem Maße aber in unser Lied, eine Menge tiefer Töne hineinklingen, hängt eben mit dem ganzen Wesen dieses gemütsschweren jungen Mannes zusammen, der seiner Natur, wie sein Schicksal zeigt, durchaus unterworfen ist. Es gibt für mich nur eine Stelle, in der Schubert klar zum Ausdruck bringt, daß das Ganze tragisch ausgehen könnte, nämlich im Nachspiel, wo er das B-Dur-Leitmotiv unvermittelt auch in B-Moll bringt. Moll der gleichen Durtonart, sonderlich wenn diese Haupttonart des Stückes ist, bedeutet bei unsern großen Musikern Verneinung der ersten. Bedeutet B-Dur neues Leben, so B-Moll das Gegenteil, nämlich Tod, Vernichtung. Da selbst heutige erste Musiker von dieser Sprache unserer Meister nichts wissen — vgl. z. B. Waltershausens Zauberflötenschrift S. 81 —, so wird es gut sein, auf solche Fragen auch einmal ausführlicher zu sprechen zu kommen.

Nun aber genug. Wir fragen aber zum Schluß, ist's nicht eine herrliche Sache um die Kunst unserer Meister auch insofern, als sie uns mit einer so klaren seelisch-geistigen Sprache entgegentritt, daß wir uns über rein geistige, aber zum innersten Verständnis des Vorwurfs gehörige Fragen auf sichere Weise verständigen können, so wir diese Sprache auch verstehen gelernt. Denn wie wunderbar ist diese, auf dem eigentlichsten Wesen der Tonkunst stehende Sprache gebildet! Und all' das ist preisgegeben worden, schließlich einzig deshalb, weil man dieser Sprache im geistigen Sinn gar nicht mehr gewachsen war, sie auch nicht mehr verstand und deshalb auch nicht mehr wissen konnte, daß das Reich einer geistigen Sprache unendlich ist, immer wieder aufs Neue ersteht, wenn ein gesundes, starkes und geistiges Künstlergeschlecht diese Sprache beherrschen gelernt hat. Gegenwarts- und Zukunftsaufgaben liegen denn auch wo völlig anders als bei der zu allem hin bereits so etwas wie antiquiert anmutenden modernsten Musik. Es kommt darauf an, daß ein kommendes Musikergeschlecht wieder an die Quellen wahrer, also gerade auch geistiger Musik geführt wird, und zwar eben als zu Quellen wahrer Erkenntnisse über das Wesen der Tonkunst und ihrer einzelnen Gattungen. Auf diesem Gebiet ist so gut wie fast alles verschüttet, so daß der heutige Zusammenbruch der Tonkunst gar nicht zu verwundern braucht. An immer wieder anderen Beispielen zu zeigen, wie echtes tonkünstlerisches Schaffen sich äußert und wie es zu vollendeten, den Zeiten trotzenden Werken gelangte, das betrachtet denn auch die Zeitschrift als eine ihrer Hauptaufgaben. Eine lebendigste, unverwüstliche Vergangenheit erblicken wir in der Zukunft.

Zur Schulreform

Von **W. Schaum**, Essen

Von dem Gedanken ausgehend, daß jede „Erneuerung kultureller und künstlerischer Bestrebungen“ in der Schule einzusetzen hat, wurde seit Jahren von Fachleuten und für diese Seite der pädagogischen Fragen interessierten Kreisen aufs lebhafteste für eine Reform auf dem Gebiete unseres gesamten Musikunterrichts gekämpft. Die Menge der für diese

Ziele verspritzten Tinte, die Zahl der Reformvorschläge, die Beratungen und Beschlüsse und nicht zuletzt die Aufregungen der Beteiligten standen leider in keinem Verhältnis zu den erwirkten praktischen Ergebnissen. Die regierungsseits gemachten Zugeständnisse und erfolgten Erlasse waren alles andere als ein Fortschreiten auf ganzer Linie. So sind auch nur Teilergebnisse der mit viel zeitgemäßem Wortschwall angekündigten Reform zu buchen möglich gewesen. 1910 und 1914 sind Entwicklungspunkte für die höheren Mädchenschulen und die Volksschulen. Und in der Notwendigkeitserkenntnis der Verlebendigung toter Erlaßparagraphen durch eine interessierte und für diesen Zweck geschulte Lehrerschaft kam dann 1922 eine Heilsbotschaft für die absterbenden Lehrerseminare, also reichlich spät und wohl auch nicht mehr auswirkungsmöglich. Als letzte Frucht, in fünf langen Nachkriegsjahren herangereift, wird nun der neue Schulmusikerlaß vom 14. April 1924 serviert, welcher durch die dem Preuß. Landtage vorgelegte Denkschrift vom 25. April 1923 in Aussicht gestellt war.

Diese Denkschrift beschränkt sich in ihren ausführlichen Darlegungen nicht nur auf den bis dahin so eng begrenzten Gesangunterricht, sondern erweitert die Einflußsphäre durch die Bezeichnung „Gesamte Musikpflege in Schule und Volk“, reißt dadurch die beengenden Grenzpfähle kurzsichtiger Perspektive nieder und macht endlich die Bahn frei für eine freiere Entfaltung künstlerisch erzieherischer Kräfte.

Inwieweit sich in Denkschrift und Erlaß Erwartung und Erfüllung decken, soll hier im einzelnen nicht untersucht werden; Beschränkung auf einzelne hervorstechende Punkte gebieten Raum und Zweck dieser Zeilen.

Daß eine Denkschrift und ein Erlaß des Ministeriums sich so eingehend und umfangreich mit dem Kapitel Musikpflege befassen, ist ohne Einschränkung als ein Fortschritt in der Stellung der Behörde zu diesen Fragen zu betrachten. Im Vergleich mit den lapidaren, oft embryonal anmutenden älteren Versuchen dieser Art erscheint der behördliche Einsatz auf einem bisher verkannten und deshalb stark vernachlässigten Erziehungsgebiete als etwas außerordentlich Bedeutungsvolles. Besonders muß anerkannt werden die Entschiedenheit, mit welcher man für Wert und Stellung des musikalischen Lehrfaches innerhalb des gesamten Lehrplans eintritt. Dessen bis heute übliche Geringschätzung beruhte auf einer völligen Verkennung seiner künstlerischen und erzieherischen Bedeutung. Als technisches Fach führte es mit seinem Vertreter eine mehr oder weniger beneidenswerte, stiefmütterliche Existenz, auf der einen Seite viel Verdruß schaffend und Arbeitsfreude vernichtend, andrerseits jeden künstlerisch erzieherischen Erfolg in unklarer, ja falscher Herausstellung von Weg und Ziel von vornherein in Frage stellend. Das führte natürlich zu einer Sonderstellung dieses Unterrichtszweiges, und von einer Bereicherung der Gesamterziehung durch ihn konnte nicht die Rede sein.

Das soll nun auf einmal anders werden. Nicht mehr die eng begrenzende Bezeichnung Gesangunterricht, nein, Musikunterricht soll in Zukunft der Name des Faches sein. Dadurch wird es zum künstlerischen Lehrfach und erhält durch seine starke Einwirkung auf das Gefühlsleben wie alle gemütbildenden Fächer erhöhte Bedeutung. Damit ist denn auch die Möglichkeit gegeben, daß endlich die unerfreulichen äußeren Folgeerscheinungen des bisherigen Zustandes verschwinden und den erhöhten erziehe-

rischen Einflüssen entsprechend, sein Ansehen wächst. Darin dürfen wir mit Recht den Hauptfortschritt sehen: *Der Gesangunterricht wird Musikunterricht und rückt als künstlerisches Fach aus seiner Abseitsstellung gleichberechtigt in die Reihe der andern Unterrichtsdisziplinen. Ja, darüber hinaus steht er geradezu im Mittelpunkt des gesamten Lehrplans, Verbindung erheischend und herstellend mit allen andern Fächern.*

Eingehende Ausführungen widmet die Denkschrift dieser Tatsache. Die Beziehung zu allen Unterrichtsstoffen dürfte kurz zusammengefaßt lauten: „Es gibt kaum ein Gebiet, das die Musik in ihrer Entwicklungsgeschichte nicht in ihrer eigensten Art widerspiegelte. Es gibt z. B. keine Epoche in der Geschichte und Literaturgeschichte, die nicht ein Eingehen auf die gleichzeitige Musik verlangt, wenn sie wirklich im Sinne eines auf *deutschkultureller* Grundlage stehenden Unterrichts dargestellt werden soll.“ „Die Musikstunde wird an diese Gebiete anschließen, sie musikalisch vertiefen und bereichern müssen.“ Das sind goldene Worte, die vieles vergessen lassen und für die Zukunft deutschen Kulturlebens hoffnungsstark machen. So wird die Schule wieder mehr als bisher Grundstock jeder weiteren Entwicklung. „Denn für die Mehrzahl der Schüler kann keine spätere Zeit den Zusammenhang zwischen Musik und Kultur wieder so lebensvoll fassen und klären wie die Schule.“

Das verlangt natürlich eine zum Teil gänzliche Umstellung des bisherigen Musikunterrichts. Nicht mehr schematisches Erlernen von Notenschrift und Liedern können Ziel sein, sondern „die stärkende und belebende Macht der Musik muß den Musikunterricht durchdringen“. Systematische Entwicklung der Musikalität, Verständnis der Musik in Lied- und Instrumentalformen durch Erziehung zum musikalischen Hören, Einführen in Wesen und Wirken musikalischen Erlebens und damit Einwirkung auf die seelischen und *schöpferischen* Kräfte, das ist das neue Ziel. Dabei mag hingestellt bleiben, ob alle in dem Maße Anhänger der Erweckung schöpferischer Kraft in unsrer Jugend sind, wie die Denkschrift zum Ausdruck bringt und wie es für die pädagogischen Ideen unsrer Zeit charakteristisch ist. Neben dem systematischen Pflichtunterricht, der allen planmäßig das Musikverständnis vermitteln kann und soll, sind durch wahlfreie Kurse, Konzertbesuche, „künstlerische Vortragsabende von pädagogisch und künstlerisch einwandfreien Solisten in den Schulen“ diese Studien zu ergänzen.

Absolut neu ist der Hinweis der Denkschrift auf die Beziehungen zwischen dem Privatunterricht und dem Musikunterricht der höheren Lehranstalten. Das dort Gelernte muß hier gestützt und gefördert werden, beide müssen sich ergänzen und sind nicht „widerstrebende Gegensätze“. Das zielt hin auf systematische Förderung der musikalisch Begabten zwecks „voller Entfaltung ihrer Anlagen“. Die praktische Betätigung kann sich vollziehen in Instrumentalvereinigungen, den sogenannten Schülerorchestern und den schon bestehenden Schulchören, deren Betätigung aber nicht ihre Begrenzung in der musikalischen Ausgestaltung der Schulferien- und -feste finden und sich nur darin erschöpfen darf, sondern darüber hinaus in jener Musizierfreudigkeit gipfeln muß, die sich in der Pflege guter Hausmusik und späterer verständnisvoller Beteiligung an dem öffentlichen Musikleben nutzbringend auswirkt.

Der Denkschrift des Ministeriums ist am 14. April 1924 der preußische Schulmusikerlaß für das höhere Schulwesen gefolgt. Was hat er Positives gebracht? Zunächst ist es die Betonung der Bedeutung des Musikunterrichts für die Veredlung des Gefühlslebens und das damit verbundene höhere Ansehen dieses Faches im gesamten Schulbetrieb. Nicht mehr Gesangunterricht, sondern Musikunterricht oder kurz Musik wird das Fach im Lehrplan fortan heißen. Entsprechend ist der Titel seiner Vertreter Musiklehrer bzw. Obermusiklehrer, mit dem Zusatz akademisch, geändert. Gute Leistungen in Musik können ausgleichend gegen geringe Leistungen in andern Fächern wirken, und dem Musiklehrer ist Sitz und Stimme in der Reifeprüfungskommission (eigentlich etwas Selbstverständliches) zuerkannt. Was die Stundentafeln anbelangt, so klafft zwischen ihnen und der Denkschrift eine unverständliche Lücke. Der in allen Klassen bis Oberprima durchgeführte Klassenunterricht, wie er z. B. dem Zeichnen schon lange zugestanden ist, wird vermißt. Die Lyzeen, die bis jetzt eine Sonderstellung durch je 2 Stunden in allen Klassen einnehmen, sind durch einen Abstrich von 4 Stunden gekürzt. Die Gymnasien hatten bisher 2 Wochenstunden in Quinta und Quarta, dazu 3 Stunden für den Chor, zusammen also 7 Wochenstunden zur Verfügung; aber es fehlte die Verpflichtung aller Schüler von Quarta aufwärts, sich im Chor oder auf andre Weise musikalisch zu betätigen. Mit der Chorverpflichtung ist es durch den neuen Erlaß nicht anders geworden. Zwar ist für diese Klassen eine 4. Stunde, eine sogenannte Musikpflegestunde eingesetzt. Wenn wir die für Obersekunda bis Oberprima vorgesehenen 6 wahlfreien Stunden für Neigungsfächer hinzunehmen, von denen sicher die Musik 1—2 Stunden beanspruchen wird und auch darf, dann ist das gegen früher doch entschieden ein Fortschritt, kann aber die alte Forderung nach dem durchgeführten Klassenunterricht bis zur Prima nicht als überflüssig und erledigt erscheinen lassen. Vor wie nach wird daran als weiterem Ziele festzuhalten sein.

Durchweg Erfreuliches bringen die Punkte des Erlasses, die sich mit den Musiklehrkräften befassen. Hier ist ein Fortschritt auf der ganzen Linie zu buchen. Danach wäre es also in Zukunft ausgeschlossen, daß an den höheren Lehranstalten noch andere als qualifizierte Kräfte den Musikunterricht erteilen, wie es leider heute noch trotz der Fachberater nicht nur in Einzelfällen möglich ist. Zu wünschen wäre, daß die Behörde hier ganz energisch Wandel schafft und Lehrkräfte ohne musikalische Lehrbefähigung (darunter ist auch die pädagogische zu verstehen) einfach nicht mehr zuläßt oder nicht bestätigt. Zu erwähnen ist noch die Bevorzugung weiblicher Lehrkräfte an Mädchenschulen. Über die Wege der Vorbereitung zur Lehrbefähigung bringt der Erlaß nichts wesentlich Neues, nur daß er durch Andeutung auf die rhythmische Schulung, also die Verbindung von Turnen und Musik, eine überaus praktische Fakultätenverbindung empfiehlt. Vorläufig wird es also an höheren Lehranstalten noch immer Musiklehrer geben, die in ihrer verschiedenartigen Vorbildung ein buntes Gemisch darstellen, sicherlich nicht zum Ansehen des von ihnen vertretenen Faches und ihrer selbst. Von vornherein wird reine Bahn geschafft, wenn die Kräfte ohne staatlich bescheinigte Lehrbefähigung für Musik überhaupt für die Anstellung nicht mehr in Frage kommen. Und wenn dann der vermutete Abbau der nur als Notbehelf gedachten

und auch nur als solcher berechtigten Gesanglehrerprüfung erfolgt, dann dürfte das Bild ein wesentlich einheitlicheres sein, bis dann der Zeitpunkt da ist, wo nur mehr die Prüfung für das künstlerische Lehramt qualifiziert. —

Im Anschluß an die Lehrkraftfrage sei noch eines wunden Punktes der Denkschrift gedacht. Kunsterziehung und Volksmusikkultur basieren auf der Arbeit in der Volksschule. Der musikalischen Ausbildung ihrer Lehrer ist ein ganz besonderes Augenmerk zuzuwenden. Bis jetzt hat das Ministerium noch keine klaren greifbaren Beschlüsse darüber verlauten lassen. Aber die Andeutungen „Eine selbstverständliche Voraussetzung dabei ist, daß die musikalische Ausbildung der künftigen Volksschullehrer nicht schlechter wird, als sie bisher war, daß sie sogar nach Möglichkeit verbessert wird“, und „es erscheint zweckmäßig, die musikalische Erziehung noch gründlicher und sorgfältiger zu gestalten, als es sich bis jetzt durchführen ließ“, lassen hoffen, daß man sich der Bedeutung der jetzt abgebauten Lehrerseminare mit ihrem für die Musikkultur bedeutsamen Musikunterricht voll und ganz bewußt ist und bei der Neuordnung der Lehrerbildung durch Betonung der musikalischen Vorbereitung der Volksschullehrer ganz besonders Rechnung trägt. Denn nur dadurch wird die vorgeschlagene Erneuerung des Unterrichts zum Heile unsrer Volksmusik möglich sein.

Eine musikästhetische Irrlehre

(Zu Paul Bekkers Büchern „Klang und Eros“ und „Neue Musik“)

Neue Betrachtungen eines fortschrittlichen Reaktionärs

Von **Martin Friedland**, Berlin

(Fortsetzung)

Soviel Grundsätzliches zur „neuen Musik“. Und jetzt zu einigen weiteren Hauptthesen der Bekkerschen Ästhetik. Sogleich in der Vorrede zu „Klang und Eros“ weist er auf ein Zentrum seiner psychischen Einstellung, den verschiedenen Teilproblemen gegenüber, hin; es ist der am Schlusse stehende, dem ganzen Bande den Titel gebende Aufsatz „Klang und Eros“, daneben, soweit des Kritikers Einstellung zum schaffenden Künstler in Frage steht, der Artikel „Von Ethos der Musik“. Schon hier geht es nicht ohne Gewaltsamkeiten, bei allem Geiste im Einzelnen, ab: Die erstgenannte Betrachtung will das Naturphänomen des „Klanges“ ergründen, sie spürt dem Mysterium des Tonlichen nach und sucht zu dessen seelischen Untergründen zu gelangen. Sie sucht im „Klang“ die letzte, tiefste seelische Erkenntnisquelle. Aus dem sinnlich warmen, körperlich vibrierenden Klange einer Frauenstimme vernimmt der Tonpsychologe Bekker den „Eros“, und sein platonisches „thaumazein“, sein philosophisches Verwundern setzt ein, als er im gleichen Tone, durch die Stimme eines unreifen Kindes oder eines Instrumentes hervorgebracht, diesen „Eros“ gar nicht oder nur abgeschwächt wahrnimmt. Und, indem er dem echten Eros, dem der Frauenstimme, den „illusionistischen“ des Instrumentes entgegenstellt, möchte er zwei fundamentale Gegensätze psychischer Naturbeschaffenheit aufstellen: menschliche Stimme = Symbol des Erotischen, Sinnlichen, Naturgebundenen, Instrumentalton = Symbol

des Geistigen, Entmaterialisierten. Ich möchte es zutreffend vielleicht durch eine bekannte Antithese Heines ausdrücken: Sensualismus gegen Spiritualismus, Hellenentum gegen Nazarenertum. —

Warum wählt nun Bekker gerade das Beispiel der Frauenstimme? Obgleich er (S. 340) versichert, nicht an den Eros des Sexualtriebes zu denken, stellt er doch wiederum (S. 348) eine Reihe von Namen auf, „in deren Leben und Schöpfungen der Eros als Geschlechtsliebe einen sehr untergeordneten Rang einnimmt oder gar nicht zur Geltung kommt"! Hier werden wieder sehr problematische Annahmen zu fundamentalen Erkenntnissen künstlich emporgesteigert. Denn es ist klar, daß beim Anhören der Frauenstimme vom Standpunkt des Mannes aus auch tonlich die latenten Geschlechtsbeziehungen mitsprechen, wie umgekehrt. Erfahrungsgemäß hört die Frau eine Frauenstimme mit ganz anderen Ohren, empfindet sie oft geradezu, ihrer seelisch-körperlichen Substanz nach, da als unangenehm, wo der Mann sie, als ihn angenehm körperlich affizierend, wahrnimmt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Mann jenes „Erotische" in die Frauenstimme ebenso hineinhört, wie er die „Schönheit" in die Frau erotisch hineinsieht. Aber offenbar meint Bekker hier den Klang der Menschenstimme schlechthin, ohne den Geschlechtsunterschied. Auch hier nimmt seine Betrachtung schließlich die Form eines mystisch-okkultistischen Versuches an, besonders wenn er sich bemüht, sowohl das Tongebilde, als den Tonschöpfer je nach der Beschaffenheit des „Eros", in eine dieser beiden Kategorien zu bringen. Wenn z. B. die mittelalterlichen Musiker für a capella-Gesang schrieben, so sprach hier keinerlei erotischer Gefühlston mit, sondern vielmehr die Macht der Tradition, die in der Singstimme das älteste, naturgegebene Instrument erblickte, den Gott-Schöpfer zu loben. Bekkers Anschauung widerspricht ja gerade der herbe, asketische, weltferne und unsinnliche Klang dieser liturgischen, aus dem Choral hervorgegangenen Tonstücke. Bekker möchte sozusagen jedes Musikstück daraufhin abhören, ob der Sensualist oder Spiritualist aus ihm spricht, es ist aber gar nicht einzusehen, weshalb sich eine ausgesprochen erotisch-sensualistische Natur nicht in den Klangmitteln des Orchesters allein mit seinen warmbeseelten Geigen- und Celloklängen „ausleben" sollte können. Man könnte vielleicht sagen: wenn sich das Erotische im Musiker tonlich Geltung schaffen will, und — der Künstler ist zwar erotisch, aber nicht immer erotisch — wird er die Singstimme oder deren klangliches Instrumenten-Surrogat heranziehen; überwiegt das rein Geistige, wird er entsprechende Klangmittel auffinden. Denn die genialen Künstlernaturen werden ja gerade von diesem sinnlich-geistigen Dualismus (Wagner: Tannhäuser!) beherrscht Wir haben bei Brahms z. B. ebenso viel sinnlich-blutwarmen Klang, wie weltfremd-grübelnde Tonsymbolik. — Und bei den meisten genialen Musikern wird es nicht anders sein. — Das Leben des Künstlers nach seinen Liebesereignissen zu befragen ist nutzlos, denn gerade die verschwiegene, nicht zur menschlichen Auswirkung gelangte Liebe ist ja oft Zeugende im Kunstwerk gewesen: Wie war es mit Schubert, dem musikalischen Erotiker kat' exochen? Was wissen wir von dessen Eros? Ich darf Bekker hier vielleicht auch auf eine briefliche Äußerung des typischen Erotikers Tschaikowsky an seine Gönnerin Frau von Meck hinweisen (in der Biographie Modest, des Bruders). Sie befragt ihn nach

seinen „Liebeserlebnissen"; er erwidert, daß er keine hätte, aber der Liebe in seinen Werken den mannigfaltigsten Ausdruck gegeben hätte. —

Vom „Ethos der Musik" soll die grundsätzliche kritisch-ästhetische Perspektive Bekkers von vornherein festlegen und philosophisch begründen. Er mißt das Werk nicht nach seinem Gehalt an „Einfällen" und der mehr oder minder reichen musikalischen Erfindung, vielmehr nach dem Vermögen des Schöpfers „ein eigenes Weltbild zu schauen und zu formen", es künstlerisch im Werke festzulegen. Genügt nun dieses Kriterium allein wirklich zur Wertmessung des musikalischen Kunstwerkes, so möchte man sogleich fragen. Ist nicht zum mindesten von gleicher Bedeutung die Frage, ob er überhaupt als Musiker die Mittel gefunden, ein Weltbild zu formen? Denn Bekker will ausdrücklich die Gesinnung, d. h. das in der Persönlichkeit selbst belegene Ethos ausgeschieden wissen. Mit andern Worten, es kann ein Künstler sehr wohl ein Werk schaffen, in das er seine eigenen, menschlich-ethischen Gefühlskräfte nicht einzusenken vermocht hat. Wie Bekker an dem Fall von Tschaikowskys „Kokottenmusik" zu beweisen unternommen hat. Wiederum eine unbegreifliche Einseitigkeit und Überspannung! Liegt es nicht nahe genug, auf Gustav Mahler hinzuweisen? Denjenigen modernen Musiker, der inbrünstig strebte, Weltanschauungen tonlich zu symbolisieren und trotz höchstem Ethos absolut musikalisch oft genug nur Problematisches, ja Minderwertiges, Triviales leisten konnte? Ist hier nicht das Auffinden der adäquaten musikalischen „Ideen" (d. h. einfach die „Erfindung" im guten alten Sinne) nicht auch von höchster Bedeutung? Bekker selbst findet ja das erlösende Wort vom Spieltrieb. Dieser Spieltrieb war es doch, in vielen Fällen, dem unsere großen musikalischen Genies genügten, ohne die Absicht, ein „Weltbild" zu gestalten. Höchst einsichtsvoll schreibt derselbe Paul Bekker, von weltanschaulichen Reflexionen unangekränkelt (N. M. S. 179): „Es gilt gleichzeitig, die falsche Geringschätzung des Spieltriebes als eines gleichsam im höheren Sinne nicht vollwertigen Schaffensimpulses abzutun! — Das musikalische Schöpfertum beruht zu einem großen Teile auf der besonderen Begnadung, alle die unterschiedlichen Seelen- und Gemütseindrücke tonlich umsetzen zu dürfen, ohne Rücksicht auf eine einheitliche Weltanschauungslinie. Je reicher dem Musiker diese Möglichkeiten klanglicher Umsetzung seelischen Erlebens gegeben sind, je vielgestaltiger seine Ausdrucksmittel (!), je spontaner er überhaupt auf alle Seeleneindrücke tonlich zu reagieren imstande ist, um so mehr wird er absolut musikalisch, d. h. schöpferisch, begabt sein. Denn Ethos und Weltanschauung sind zweierlei Dinge. Wir haben zu fragen, ob es dem Musiker vergönnt ist, seine eigene, einzige einmalige menschliche Persönlichkeit mit den speziellen Mitteln seiner Kunst vollkommen, wesens- und wahrheitsgetreu auszuprägen. Es dürfte sehr schwer sein, Schuberts oder Chopins Werke stets nach dem „Ethos" ihrer Weltanschauung abzuhorchen und eine Untersuchung von Schrekers, durch den Ethiker Bekker vielbelobten Opern, könnte nach dieser Richtung hin, ohne das euphemistische Moment des Spieltriebes, sehr bedenklich ausfallen. Wenn der Kritiker Bekker Schönbergs Kunst weiterhin definiert (N. M. S. 203) als „den Versuch, den Klang immer mehr auf das Urwesenhafte zu beschränken, ihn aller einengenden Subjektivismen zu entkleiden",

so möchte man fragen, wo und an welcher Stelle er denn eigentlich jenes „Ethos", das doch eben nur aus einer menschlichen Persönlichkeit quillen kann, suchen und wo er denn seinen, den einzigen, unfehlbar kritischen Maßstab anlegen möchte? Als bezeichnenden Beleg zum zerebralen „Objektivitätswahn" gewisser Neutöner konnte ich schon vor 2 Jahren in dieser Zeitschrift einige Sätze aus der Erläuterung eines Komponisten des Düsseldorfer Musikfestes zu seinem Werk zitieren. Er empfand nur: „drängende Kräfte, nicht in mir, sondern in dem durch mich zur Leistung drängenden Tonmaterial". Konsequenterweise lehnte er auch das Verdienst ab, die Komposition geschrieben zu haben (!). Während also bisher höchstes Glück des Künstlers die schöpferische Persönlichkeit, das Genie, war, möchten diese Gehirnmusiker jetzt wie der ab ovo anhebende, ekenntniskritische Philosoph sprechen: Nicht ich denke, nein, es denkt in mir! — Im übrigen gliedert sich dieser 2. Band von Bekkers Aufsätzen in den Unterabteilungen: Werke, Bühne und Publikum, Menschen, Ideen. Eine Anzahl musikdramatischer Erscheinungen wird ihrer künstlerischen Wesensart nach spürsam erkannt, eine Reihe von Musikpersönlichkeiten eindringlich und feingeistig gezeichnet, und einige wichtige Kulturfragen der Kunst bedeutsam, den Kernpunkt treffend, erörtert. (Schluß folgt)

Was ist von dem Sinfoniker Haydn zu lernen?

Von Dr. **Georg Göhler**, Altenburg

Ein Drittel der modernen Musik ist mißverstandener Beethoven, ein weiteres Drittel mißverstandener Wagner. Seit Hector Berlioz, der das Musterbeispiel für verkehrte Beethovennachfolge ist, haben die Komponisten förmlich gewetteifert, entweder auf Beethovens oder auf Wagners Schultern sich als Riesen aufzuspielen.

Vergebenes Hoffen! Ausnahmemenschen taugen nicht zu Vorbildern. Auch die Natur türmt nicht auf den steilen, spitzen Gipfel eines Berges einen neuen, sondern läßt jeden mit breiter Sohle auf der wohlgegründeten, dauernden Erde ruhen.

Auch in der Architektur war's der große Irrtum des 19. Jahrhunderts, durch Kopieren der großen gotischen Kathedralen neue Meisterbauten schaffen zu wollen. Leipzigs Peterskirche, Hamburgs Nikolaikirche und ähnliche Bauten sind die von keinem Kunstfreund mehr ernst genommenen Ergebnisse dieser Art „Höhenkunst"! Allmählich beginnt man wieder von den kleinen Stadt- und Dorfkirchen aus alter Zeit das Wesentliche zu lernen und den Grund zu finden, auf dem sich eine neue Architektur erheben kann.

„Los von Wagner!" hat man in der Musik seit langem gerufen, ohne zu erkennen, daß man im gleichen Sinne, nämlich nicht als Abkehr von seinem Schaffen, sondern von einer törichten Nachfolge und Nachahmung auch hätte sagen müssen: „Los von Beethoven".

Nochmals: Es ist unmöglich, auf einen Alpengipfel einen neuen zu türmen, aber auf verwandtem Boden kann sich aus ähnlicher oder fremder Gesteinsmasse auch ein Berg aufbauen. Die Kenntnis des Untergrundes

und des Baumaterials ist das Wichtigste! Der Grund aber, auf dem Beethoven erwuchs und dem er die wesentlichsten Hilfskräfte zur Entfaltung seines eigenen Wesens entnahm, hieß Joseph Haydn.

So töricht es war, daß die Musiker des 19. Jahrhunderts in der Beethoven-Nachfolge ihr Heil suchten und glaubten, im Anschlusse an diese Ausnahmenatur zur Unsterblichkeit zu gelangen, so notwendig ist es, daß die des 20. Jahrhunderts wieder da anknüpfen, wo Beethoven anknüpfte, um von Haydn das zu lernen, was sie im letzten Jahrhundert immer mehr verlernt und verachtet haben.

Hat bereits Alfred Einstein in der in Nr. 4 dieser Zeitschrift abgedruckten Einleitung zu der Eulenburgschen Ausgabe von 18 Haydnschen Sinfonien die Bedeutung Haydns in ausgezeichneter Weise dargelegt, so möchte ich durch einige mehr ins Einzelne gehende Bemerkungen begründen, inwiefern diese Eulenburgschen Taschenpartituren der 18 Haydnschen Sinfonien gerade jetzt zur rechten Zeit kommen und warum sie die ständigen Begleiter der heranwachsenden Musiker sein müßten.

Unserem Musikernachwuchs fehlt die geistige Führung. Er läuft ratlos in der Irre herum und ist allen Gefahren der Verführung ausgesetzt, weil ihm natürliches Empfinden, Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit jeder wirklichen Kunst und Beherrschung des musikalischen Handwerkszeuges abgeht. Ich habe bei anderer Gelegenheit gesagt: „Man sperre junge Musiker ein paar Wochen bei Wasser und Brot mit diesen 18 Haydn-Partituren ein. Wenn sie dann noch nicht wissen, worauf es in der Instrumentalmusik ankommt, ist Hopfen und Malz an ihnen verloren!"

Die Natürlichkeit fehlt unseren jungen Musikern, weil in allen Künsten wie im Leben noch immer das Absonderliche, das Krankhafte, das Gequälte als besonders fein und wertvoll gilt. Welcher Reichtum von seelischen Werten innerhalb der Grenzen natürlichen Empfindens liegt, sehe man bei Haydn und dessen Darstellung „moralischer Charaktere". Für den oberflächlichen Betrachter sind die Haydnschen Einleitungen zum ersten Satz oder die Haydnschen Finalethemen alle ungefähr „über einen Leisten". Tatsächlich aber gehören jene kurzen Einleitungen zu dem Ausdruckstärksten, was wir überhaupt in der Instrumentalmusik besitzen, und zeigen bei genauem Studium eine solche Fülle von Abwechslung in der Schattierung menschlicher Empfindungen, einen solchen Reichtum an Genieblitzen, daß sie größeren Wert haben als viele, viele dickleibige Partituren, die in den letzten fünf Jahrzehnten geschrieben worden sind.

Bei den Finalesätzen, deren „moralischer Charakter" sich gewiß vielfach gleicht, ist es die Beweglichkeit der Phantasie, die unerschöpfliche Abwechslung im Aufbau, die diese Sätze zu unvergleichlichem Studienmaterial macht. Haydn hat für den Aufbau seiner Finales kein festes Schema. Jedes dieser Finales, die vielfach in einer wohl nur Haydn eigenen Mischform von Sonaten- und Rondoform geschrieben sind, hat seine eigenartige Entwicklung. Sie sind Muster von freier und doch fest gefügter Form. Bisher hat man sich mit ihnen eingehend überhaupt noch nicht befaßt. Dabei kann z. B. das Finale der Es-dur-Sinfonie (Nr. 1 der Eulenburg-Ausgabe) mit seiner konsequenten Durchführung eines rhythmischen Motivs Beethoven beim Aufbau seines im übrigen ganz anders gearteten ersten Satzes der C-moll-Sinfonie beeinflußt haben. Völlig anderer Natur ist das 2. Finale, in dem Haydn der Lustigkeit der Volksmassen

einen innerlich einsamen, vor Sehnsuchtsschmerz ganz vergehenden „Charakter“ gegenüberstellt.

Aber auch die ausgesprochenen $^2/_4$-Takt-Finales mit ihren manchmal zum Verwechseln ähnlichen Themen sind in ihrer Gestaltung so verschieden, daß ein Studium dieser Sätze eine der geistig fruchtbringendsten Arbeiten ist.

In ähnlicher Weise ist durch Vergleich der langsamen Sätze unglaublich viel zu lernen. Man nehme alle diejenigen vor, die als Variationen aufgebaut sind. Wie schafft Haydn auch hier „Charaktere“ und wie eigenartig verfährt er! In Nr. 1 der Ausgabe (Es-dur) gibt's gleich eine Doppel-Variation. Haydn stellt zwei Charaktere auf, den Pessimisten (C-moll) und den Optimisten (C-dur), und läßt jeden seine Meinung in den Variationen immer intensiver vertreten. Bringt der Pessimist in seiner ersten Variation durch den Oboenseufzer einen noch wehleidigeren Ton in sein Thema, so wird der Optimist daraufhin mit seinen Solo-Violinfiguren um so heiterer, was den Pessimisten hinwiederum zu einem ganz leidenschaftlichen Schmerzensausbruch veranlaßt. Da kann sich der andere nicht anders helfen, als daß er ganz frech und lustig pfeift. Aber dann sieht er ein, daß das doch etwas unpassend war, und beginnt seinen Bruder zu trösten. Es ist anzunehmen, daß ihm das gelingt und daß zum Schlusse der andere auch kein Schwarzseher mehr ist.

Damit vergleiche man immer die anderen Variationensätze, etwa den aus der 7. Sinfonie, der in seinen melodischen Linien und im Aufbau (Coda!) zu den größten Wunderwerken musikalischer Seelenschilderung gehört. Wie ganz anders (variazioni con intermezzi!) ist der langsame Satz der 4. Sinfonie aufgebaut.

Und wie verschieden sind vollends die langsamen Sätze, die nicht Variationensätze sind. Die dichterischen Wunder des Andantes in Nr. 2 sind noch heute nicht überboten, das Adagio der Nr. 8 ist ganz mozartisch, das der Nr. 12 mutet an wie ein Vorbild zu dem in Beethovens 4. Sinfonie, die freie Form des Capriccio in Nr. 10 ist ebenso eigenartig wie die des Largo mit dem Violoncello-Solo in Nr. 13.

Die langsamen Sätze sind auch ganz besonders geeignet, ein Bild von dem Farbenreichtum der Haydnschen Instrumentation zu geben. Die musikalischen Ausdrucksmittel sind ebenso einfach wie mannigfaltig. Durch das Studium Haydnscher Partituren ist weit mehr Instrumentationskunst zu lernen als durch die Befassung mit Hunderten moderner Werke.

Man gehe auch nicht an den Menuetten achtlos vorüber. Auch hier gleicht keines dem andern. Die rhythmische Gestaltung, die so natürliche und dabei so kunstvolle Art der Durchbrechung des viertaktigen Aufbaus, die immer wieder neue und geistvolle Art, selbst in diesen Tanzsätzen motivisch zu arbeiten, die Gegenüberstellung der „Charaktere“ von Hauptsatz und Trio und vieles andere ist eingehendsten Studiums wert, das für die Erkenntnis der Kunst Haydns und für das eigene Schaffen von größtem Werte ist.

Die Haupttrümpfe seiner Kunst der motivischen Arbeit spielt Haydn ja in den ersten Sätzen seiner Sinfonien aus. Das Studium des Aufbaus dieser Sätze zeigt eine Mannigfaltigkeit der Arbeitsweise Haydns, eine Freiheit von jeglichem Schematismus, die nur einer unerschöpflichen und ewig regen Künstlerphantasie möglich sind. Des Lernens ist an diesen Sätzen

kein Ende. Das Verhältnis des Hauptteils zu Durchführung und Reprise, die Gewichtsverteilung zwischen erstem und zweitem Thema regelt sich niemals nach der Schablone, sondern ergibt sich aus der Natur und der Weiterentwicklung der Themen. Die Durchführung kann Kampf, kann Spiel sein. Die Reprise ist fast stets gegenüber dem Hauptteil gekürzt, dafür finden sich bereits Coda-Bildungen, die in ihrer Ausdehnung und geistigen Bedeutsamkeit vorbildlich für Beethovens Behandlung der Schlußteile gewesen sind.

Die Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, mit der sich Haydn innerhalb der Form Freiheiten erlaubt, ebenso wie die Einfachheit der aufgewendeten Mittel läßt an Goethes Verse denken:

„Vergebens werden ungebundne Geister
nach der Vollendung reiner Höhe streben.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

Das sinfonische Schaffen verlangt geistige Arbeit. Stimmungsbilder orchestraler Natur, und seien sie noch so groß angelegt und noch so schön instrumentiert, haben mit dem eigentlichen Wesen des Sinfonischen nichts zu tun. Die Sinfonie verlangt Gegensätze und verlangt Entwicklung, verlangt „Charaktere", die sich gegenübertreten und sich behaupten oder überwunden werden, verlangt seelisches Geschehen. Das Mittel zur Darstellung dieses Geschehens ist und bleibt die motivische Arbeit. Gibt man diese auf, gibt man die Sinfonie auf und damit das Geistigste, was wir in der Instrumentalmusik besitzen.

Das, was Beethoven zum Beethoven machte, die Größe und Weite der Persönlichkeit, ist durch kein Musikstudium zu lernen, aber hätte Beethoven nicht von Haydn die Art der musikalischen Arbeit gelernt, so hätte er nicht die Möglichkeit gehabt, das, was in ihm lebte, in der richtigen musikalischen Form auszudrücken.

Wenn unsere Musiker, statt immer Beethoven (und Wagner) überbieten zu wollen, erst einmal wieder ihren Geist in der Schule Haydns elastisch und scharf gemacht haben, dann wird es sich ja finden, ob unter denen, die ihr Geistesschwert dann wieder als Meisterfechter zu führen gelernt haben, auch einmal wieder eine Beethoven-Natur ist.

Berliner Musik

Von **Adolf Diesterweg**

Seit Ende September ist ein wahrer Wolkenbruch von Konzerten über die Berliner Menschheit niedergegangen. Orchester- und Chorkonzerte, Solisten- und Kammermusikabende lösen einander in verwirrender Fülle ab. Die wichtigeren Ereignisse im Rahmen eines monatlichen Berichts auch nur registrieren zu wollen, wäre ein aussichtsloses Unternehmen. Ich muß mich daher darauf beschränken, das Charakteristischste zum Gegenstand meiner Betrachtungen zu machen.

Die vier ersten Wochen des Berliner Konzertwinters 1924/25 umfaßten dank des Auftretens des Chors der römischen Basiliken und der Sixtinischen Kapelle Tonkunst aus nicht weniger als vier Jahrhunderten. Welch' ungeheure Wandlungen mußte die Musik durchmachen, um von der inbrünstigen, von der Kraft stärkster religiöser Überzeugung getragenen Kunst Palestrinas zu den unschöpferischen Spekulationen der seelisch und geistig wurzellosen jüngsten Moderne herabzusinken!

Die a-capella-Vorträge des Chors der römischen Basiliken — ich hörte sie in dem stimmunglosen Riesenraum des Ufa-Palastes — bedeuteten Erlebnis und Überraschung zugleich: Erlebnis die unvergleichliche Disziplin, Beweglichkeit, Reinheit und Ausdruckskraft des Chores (dessen Knabenstimmen gelegentlich nur etwas herb klangen) und die vollendete Dirigentenleistung Raffaele Casimiris, der mit knappen Handbewegungen Tempo, Rhythmus und Dynamik bis in die feinsten Abstufungen hinein in souveräner Beherrschung bestimmt. Eine Überraschung aber bereitete dem deutschen Hörer die Neigung Casimiris zu auffallend schroffen Tempoveränderungen und zu den denkbar stärksten dynamischen Gegensätzen. Crescendi und decrescendi von ungeheurer Intensität waren an der Tagesordnung. Bei den decrescendi hatte ich wiederholt den geradezu bildhaften Eindruck eines infolge eines Erdbebens plötzlich versinkenden Sees. Man frug sich unwillkürlich: ist dies wirklich der Stil, in dem Palestrina, Orlando di Lasso, Josquin des Près und Luca Marenzio ihre Werke singen ließen? Die Vitalität des italienischen Naturells zugestanden — es fällt uns schwer zu glauben, daß die Betonung eine so ausgesprochene Virtuosität — als solche empfinden wir den Aufführungsstil Casimiris — mit der Größe, Erhabenheit und Innigkeit dieser religiösen Musik vollkommen in Einklang steht. Man wird mir entgegenhalten: Casimiri steht die Tradition zur Seite! Wer sich mit der Geschichte der sixtinischen Kapelle, die aus der von Gregor I. gegründeten schola cantorum hervorgegangen ist, befaßt, weiß jedoch, daß die Tradition zeitweise unterbrochen worden ist und fremden Einflüssen ausgesetzt war (Avignon). Die Berufung auf die Tradition führt nicht zum Ziel. Wir haben uns also mit dem Aufführungsstil Casimiris abzufinden, ohne die Frage, ob er historisch begründet ist, entscheiden zu können. Jedenfalls überwiegt bei uns, über alle stilistischen Zweifel hinaus, die Dankbarkeit, einige der erhabensten und herrlichsten Werke aus der großen Zeit des a-capella-Gesangs in grandioser Wiedergabe kennen gelernt zu haben. Wer das großartige Credo aus der sechsstimmigen Marcellus-Messe von Palestrina von den römischen Sängern gehört hat, durfte einen unvergleichlichen Eindruck mit nach Hause nehmen. Und eine richtige Erkenntnis wird dem aufmerksamen Hörer der Palestrinaschen Musik aufgegangen sein: die Erkenntnis, daß Palestrina sich, wie Orlando di Lasso, bei aller Selbständigkeit der Stimmführung von unbeirrbar sicherem harmonischen Empfinden leiten ließ. Es ist diese Rücksicht auf das harmonische Empfinden (das die jüngste Moderne unter willkürlichem Zurückgreifen auf einen empfindungsmäßig längst überwundenen Stil gewaltsam zu ersticken sucht) das verbindende Moment zwischen uns und Palestrina. —

Wir durchmessen im Geist vier Jahrhunderte, um uns einer „Kunst" zuzuwenden, die der heutigen Jugend als zukunftträchtig aufzureden, eine kleine, äußerst rührige Clique mit aufdringlichem Eifer beflissen erscheint*).

---

*) Wie plump die Anhänger Schönbergs ihre Propaganda betreiben, dafür sei als Beispiel eine Äußerung Hermann Scherchens aus der Broschüre „Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag", S. 314 (Anbruch, Wien) zitiert. Es heißt dort „Nietzsche hat den Begriff von der ‚Redlichkeit des Geistes' geprägt; durch Schönberg ist von dieser hohen Verantwortlichkeit zum ersten Mal etwas in das Gebiet der Musik gelangt."(!)

Eine Versammlung von Esoterikern und — Skeptikern lauscht in der Singakademie den „Fünf Klavierstücken“ op. 23 von Schönberg. Der Pianist Heinz Jolles bringt sie zum Vortrag. (Es ist die erste Aufführung in Berlin.) Vergebliches Bemühen, von der grauenhaften Entartung und Sterilität dieser Musik, die zwischen idiotischem Geklimper und hysterischen Verkrampfungen hin und her taumelt, eine Beschreibung zu machen! Diese herostratische Verhöhnung alles dessen, was uns an Musik heilig ist, spielt sich vor einem Publikum ab, das, soweit es nicht zur Schönberg-„Gemeinde“ gehört, unter dem Terror einer fanatischen Clique, trotz unerhörtester Ohrenmartern, sich nicht zu mucksen und nach Beendigung der Stücke nicht zu protestieren wagt. Man glaubt, ins Irrenhaus versetzt zu sein! In Wirklichkeit leben wir — und daran trägt der Teil der Presse, der seit Jahrzehnten das gedankenlose Schlagwort „Fortschritt um jeden Preis“ predigt, ein gerüttelt Maß von Schuld — im Zeitalter der aesthetischen Angstmeierei, wie eine spätere Zeit die Orgien der Feigheit und Heuchelei einmal bezeichnen wird, zu welchen ein unaufrichtiges und verantwortungsloses Journalistentum das an seinem Empfinden irre gewordene Publikum verführt hat. Niemand, der dem Vortrag der neuen Klavierstücke Schönbergs beiwohnte, hat Freude an ihnen gehabt oder irgend eine Befriedigung empfunden (es sei denn das traurige Vergnügen an der Sensation). Das war an dem matten, erzwungenen Beifall derer zu erkennen, die sich überhaupt an den Zustimmungskundgebungen beteiligten. Es geht auch aus dem matten Echo hervor, das die Klavierstücke bei der auf Schönberg eingeschworenen Presse gefunden haben: Man las fast nur gewundene Erklärungen, sichtlich aus Verlegenheit geboren.

Das Tollste ist, daß man von einer „Rückkehr“ Schönbergs zur „Form“ zu salbadern wagt, von einer Zurückbesinnung des Verfassers der Klaviergrimassen op. 19 zur „Architektonik“. Spotten ihrer selbst und wissen nicht wie! Als ob das rein äußerliche und in seiner Äußerlichkeit noch so strenge Einhalten bestimmter Formprinzipien — und gelänge auch die Einschmuggelung eines Krebskanons, wie im ersten der Klavierstücke oder eine ähnliche Spielerei — irgend etwas mit dem zu tun hätte, was man in der Musik unter „Form“ im Sinne eines durchfühlten, an innere Gesetze gebundenen Organismus versteht! Wer sich, wie Schönberg, an keinerlei inneres Gesetz bindet, wer das Klangergebnis vollständig unberücksichtigt läßt und das marterndste Ohrengeschinder willkommen heißt, der hat es leicht, Formprinzipien zu wahren! So stellen denn die Klavierstücke op. 23 auch eine „Augenmusik“ dar, daß einem die Augen (und dem Hörer die Ohren) übergehen.

Wir wenden uns von der Schönbergschen Afterkunst hoffnungsloser Verirrungen und den zum Scheitern verurteilten Versuchen, sie als die Zukunft weisend hinzustellen, in das Gebiet edler Kunst zurück. Unter den Dirigenten, deren Wirken uns den beginnenden Konzertwinter beschert hat, nimmt Wilhelm Furtwängler nach wie vor eine Ausnahmestellung ein. Seine Ausdeutung der Eroica und der Brahmsschen E-Moll-Sinfonie in den beiden besten philharmonischen Konzerten bedeutete nach allgemeinem Urteil Gipfelleistungen beseelten und vergeistigten Nachschaffens. Als Zweiter nach Furtwängler darf — mit dem entsprechenden Abstand — Bruno Walter genannt werden. Er inspirierte die Philharmoniker zu einer in ihrer Einfachheit und Durchsichtigkeit vorbildlichen Wiedergabe der köstlichen D-Dur-Sinfonie von Mozart (Köchel Nr. 385) und verlieh der Schubertschen C-Dur-Sinfonie (bis auf die zu langsam genommene Einleitung) den romantischen Wiederklang, der für den empfänglichen Hörer nichts von seinem Zauber eingebüßt hat. Schumanns D-Moll-Sinfonie wurde durch Ossip Gabrilowitsch, auf liebevolle und durchfühlte Weise lebendig gemacht. Der Künstler, den wir bisher nur als vortrefflichen Pianisten kannten, hat sich als Dirigent auf das glücklichste eingeführt. Noch wäre — Klemperer (VIII. Sinfonie von Bruckner), Weingartner (Phantastique) und Siegfried Ochs (Bruckners F-Moll-Messe) habe ich versäumen müssen — Schneevoigts als Dirigenten der Eroica zu gedenken. Er ist ein umsichtiger, gewissenhafter und elastischer Orchesterführer, keine zwingende Persönlichkeit.

Unter den Kammermusikvereinigungen sei das Dresdener Streichquartett genannt, das mit seinem neuen, jungen Primgeiger Gustav Fritzsche an der Spitze, Schumanns A-Dur-Streichquartett (abgesehen von zu lebhaftem Tempo im ersten Satz) mit vollem Gelingen vortrug. Das Adagio dieses Quartetts gehört

bekanntlich (d. h. in diesem Falle ziemlich unbekannterweise) zu den beseeltesten und beglückendsten Eingebungen des großen deutschen Romantikers.

Wenn ich zum Schluß aus der gedrängten Schar konzertierender Pianisten, außer Leonora Cortez, einem technisch bereits enorm entwickelten, zu großen Hoffnungen berechtigten echten Spieltalent, Rosita Renard, einer Bravourspielerin im ausgesprochensten Sinn, und dem Künsterpaar Hans Bruch und Lene Weiller-Bruch, das sich durch wohltuend musikalische Vorträge auf zwei Klavieren auszeichnete, dieses Mal nur Ernst Potthoff aus Elberfeld hervorhebe, so geschieht es unter dem Eindruck, den die Begegnung mit einem ausgesprochenen Charakterkopf in mir hinterlassen hat. Im Empfinden Romantiker durch und durch, hat dieser Künstler sich tief in die Phantasiewelt Schumanns eingelebt. Es war eine Erquickung, dem Vortrag der Schumannschen F-Moll-Sonate (die in Berlin nächstens das Jubiläum der 100. Nichtaufführung feiern kann!) durch diesen echten Musiker zu lauschen, der jede Note mit der Kraft seiner Phantasie und seiner reinen Empfindung durchtränkt. Er gab mir mehr, als mancher berühmte Pianist von blendenderer, glanzvollerer Technik zu geben vermag. Der weiche Anschlag des Künstlers, in allen Stärkegraden bis zum Fortissimo von gleicher Schönheit und Klarheit, ist in vorbildlicher Schule gebildet. Er straft — Ernst Potthof ist ein Mann in den fünfziger Jahren — das Gerede von den alleinseligmachenden modernen Methoden des Klavierspiels (die in ihrer artistischen Einseitigkeit schon so manchen Schaden auf musikalischem Gebiet angerichtet haben) Lügen. Der Künstler war, wie ich nachträglich durch Erkundigungen festgestellt habe, Schüler Ernst Rudorffs, des vortrefflichen Musikers und Klavierpädagogen an der ehemaligen Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. Heute ist er Direktor des Konservatoriums in Elberfeld. Daß ein Musiker seines Ranges — er ist zugleich ein geistvoller Theoretiker voller origineller Gedanken und Komponist gehaltvoller Klaviermusik — in Berlin so gut wie unbekannt ist, bezeichnet die ganze Verfahrenheit unserer musikalischen Verhältnisse.

AUSTRIACA

Von **Emil Petschnig** (Wien)

Musik- und Theaterfest der Stadt Wien 1924 (Fortsetzung und Schluß). Die Staatsoper veranstaltete von G. Mahlers, ihres ehemaligen großen Direktors, nachgelassener X. Sinfonie die Uraufführung zweier Sätze daraus, die auch in der Instrumentation fertiggestellt sein sollen, während drei weitere ihr zugehörige nicht viel über den Entwurf hinausgediehen sind. Der Torso trägt deutlich alle von den früheren Werken her bekannten charakteristischen Merkmale seines Urhebers, doch stehe ich nicht an, das den ersten Satz bildende Adagio zu den erfühltesten, reifsten Äußerungen desselben zu zählen. Anfangs ein von den Bratschen ganz vereinsamt gebrachtes, weithingezogenes Melos, welches durch Hinzutritt kontrapunktierender Stimmen gesteigert wird und nach Wiederholung dieser Entwicklung in gehaltvollen Akzenten gipfelt. Die von ihnen ausstrahlende Wärme des hoffnungsvollen Gottsuchers erfährt aber sofort eine kräftige Douche durch einen Mittelsatz, voll der spezifisch Mahlerschen Trillerchen, gestopften Blech-Sforzatis und ähnlich grimassierenden Klangdiabolismen, die sich wie Heinesche Selbstpersiflage, Verhöhnung der eigenen Empfindsamkeit anhörten und nicht zum wenigsten dazu beitragen, Mahlers Tonsprache, zumal dem sich stets ernst nehmenden Deutschen, fremdartig erscheinen zu lassen. Nach diesem Ausbruch zersetzenden Intellektualismusses kehrt das Gesangsthema wieder, um sich zu einer imposanten, wie eindringlich bittenden ff-Steigerung zusammenzuballen, die dann in langen, die Zuhörer vergessenden solistischen Selbstgesprächen ab- und rührend ausklingt. Der andere zur Reproduktion gelangte Satz, ein Scherzo in B-Moll, trägt merkwürdigerweise die Überschrift: Purgatorio, was nahelegen könnte, das Gesamtwerk als eine musikalische Ausdeutung von Dantes „Göttlicher Komödie“ aufzufassen; ein Gedanke, der dem stets ins Spiritualistische strebende Sinn des Tondichters gewiß zuzutrauen wäre. Übrigens scheint es in dem nur kurzen Fegefeuerchen recht ländlerisch-vergnüglich herzugehen, und nur der unvermutet drohende Ausklang mahnt daran, daß wir uns nicht sehr

weit von der Hölle entfernt befinden. Der Novität folgte desselben Verfassers zierliche, von wienerischem Sentiment angehauchte Vierte Sinfonie, während Glucks „Iphigenie in Aulis“-Ouvertüre die Einleitung dieses den Lichtpunkt der Festveranstaltungen bildenden, von Frz. Schalk sorgsam vorbereiteten Konzertes abgab.

War Mahler ein stets, wenn auch nicht dauernd, siegreich mit seiner Natur Ringender, welchen innersten Erlebnissen doch die bedeutendsten Monumente seines Schaffens entsprangen, ist A. Schönberg der in der Neurose seiner seelischen Zwiespältigkeit hoffnungslos Befangene, daher seinem Komponieren nicht mit musikalischen Maßstäben beizukommen ist, vielmehr in diesem Falle der Ästhetiker sein Amt an den Nervenarzt abzutreten hat; nur so gelangt man dazu, es richtig zu verstehen und damit auch — endlich zu überwinden. Schon lange gehegte, aus seinen Instrumentalstücken geschöpfte Ahnungen wurden mir zu dieser Gewißheit bei der in der Volksoper stattgehabten Uraufführung des 23 Minuten währenden expressionistischen „Dramas mit Musik“ „Die glückliche Hand“, welches endlich einmal auch in Worten nur szenenbildlich den Schleier von Schönbergs Innerem zog; gestaltet doch jeder Künstler in allen seinen Schöpfungen immer nur sich, seinen Charakter, seinen Geist, seine Wunschphantasien usw. usw. Leider verbietet der Raum eine ausführlichere Psychanalyse von Handlung und Musik nach Prof. Dr. S. Freuds Grundsätzen, doch sei vorläufig soviel angedeutet, daß es sich bezügl. der seelischen Untergründe, denen dieses Werk entwuchs, um eine übermächtige Sexualität handelt, die Schönberg jedoch seit dem D-Moll-Quartett infolge irgendwelcher, natürlich nicht bekannt gewordener psychischer Erschütterungen unfähig wurde, künstlerisch abzureagieren (wie es etwa Wagner in „Tannhäuser“ und „Tristan“ tat). Daher griff er vor ca. zehn Jahren, gerade um die Zeiit der Entstehung der „Glücklichen Hand“, zu Geißelung und Fasten (Tatsache!), versuchte also ganz nach dem Rezepte der indischen Säulenheiligen, der Anachoreten im frühen Christentum, die Sinnlichkeit abzutöten — anscheinend ohne Erfolg, wie die neuesten Arbeiten beweisen. Klar geht Schönbergs Kampf gegen dieselbe aus den Worten des von 12 aus dem Dunkel grün leuchtenden Gesichtern gebildeten Chors hervor, der einem am Boden liegenden Mann — die Hauptperson, ein Künstler —, in dessen Nacken sich eine Fledermaushyäne (als Symbol der Fleischeslust) verbissen hat, flüsternd, zischelnd, wimmernd — die Stimme seines eigenen Ich — anfangs sein Mitleid mit ihm ausdrückt, weil er sich nach irdischem Glücke sehne, obgleich ihm das überirdische beschieden ist; zum Schlusse aber ihn wie folgt apostrophiert: „Mußtest du’s wieder erleben, was du so oft erlebt? Mußtest du? Kannst du nicht verzichten? Nicht dich endlich bescheiden? Ist kein Friede in dir?... Fühlst du nur, was du berührst, deine Wunden erst an deinem Fleisch, deine Schmerzen erst an deinem Körper? Und suchst dennoch! Und quälst dich! Und bist ruhelos! Du Armer!“ Ist mit den letzten acht Worten Schönbergs Musik nicht restlos, konzentriertest charakterisiert? Umrahmt von diesem Selbstgespräch-Pro- und Epilog wickeln sich die minimalen, durchwegs symbolisch zu nehmenden Geschehnisse ab zwischen dem abgerissen gekleideten, nur an den Höhepunkten wenige Ausrufe und Sätze sprechsingenden Helden, dem ausschließlich pantomimisch sich betätigenden Weibe, an dem — nach des Autors Meinung — jedes Genie leidet und sich zersplittert, und einem bloß statierenden eleganten Herrn, um dessentwillen es jenen verläßt. Zu weiterer Verstärkung der Gefühlsintensität von Musik und Gebärden wird noch verschiedenfarbig wechselndes Licht (wie es die Überreizung des Organismus durch oberwähnte Askese vor Schönbergs Sehsinn zauberte und von ihm auch malerisch auf mehreren Bildern festgehalten wurde!) herangezogen und in Kongruenz mit der Instrumentation gebracht. Also ein höchst komplizierter Apparat für die Vergegenwärtigung eines eigentlich banalen Gedankens. Die vollkommenste, für jeden Nervenarzt, Kunstpsychologen, Kulturhistoriker wichtige Offenbarung aber war das Orchester, dem Klänge entstiegen, die wirklich vorher noch nie gehört und eben erst an der Hand der Bühnenvorgänge ganz verständlich wurden. Das ächzte, brüllte, grunzte, gurgelte, heulte, keuchte, kreischte, pfauchte, pfiff, schrillte... es gibt gar nicht genug Worte, den Eindruck wiederzugeben. Man meinte wahrhaftig, Callots berühmtes Blatt „Die Versuchung des hl. Antonius“ mit seinen vielen Fabeltieren, Fratzen, Teufeln usw. habe Leben und Laut gewonnen. Es hörte sich an wie des Ur-Urmenschen krampfhaftes Bemühen nach sprachlicher Artikulation seiner Affekte, und von diesem Gesichtspunkt aus stimmt auch Schön-

bergs und seiner Anhänger Behauptung, mit wenigen Tönen, einem Akzent alles sagen zu können; preßt doch auch das Tier alles, Freude und Leid, oft in einen einzigen Ton zusammen. Damit ist Verzicht geleistet auf alles, was in Jahrhunderttausenden Menschheitsentwickelung an Kulturwerten mühsam errungen wurde: die ästhetische und besonders die ethische, soziale Veredlung des Trieblebens, die in der Ausbildung der der Gattung homo sapiens potentiell gegebenen geistigen Kräfte auf dem Wege über den Mythos, die Kunst zur neueren Naturwissenschaft ihre Voraussetzung hat. Diese machten sich auch die anorganische Welt dienstbar, indem sie u. v. a. die im Kosmos ruhende Tonalität entdeckte und zur Verkündigung von Seelenregungen benutzen lernte. Atonalität bedeutet demnach die auf der Stufe der Primitiven stehende Unkenntnis dieser Gesetze, daher ihre Ergebnisse der Musik wilder Völker auf ein Haar gleichen. Ungeahnte Einblicke ergeben sich von da aus weiter in die Formwelt des Expressionismus, in die seelische Konstitution der letzten Jahre usw., doch müssen für heute diese wenigen aus der „Glücklichen Hand" gezogenen Schlußfolgerungen genügen, und jeder möge sich selbst die Frage beantworten, ob dieser furchtbare atavistische Rückschlag, dieser aus schwerster neuropathischer Belastung stammende Infantilismus Zukunft haben kann, bzw. soll. Es wäre beinahe wünschensert, daß dieses Opus verschiedenenorts aufgeführt würde, daß man sich persönlich von der Richtigkeit des Vorstehenden überzeuge. Denn es ist ein noch grauenvolleres Geständnis von Irrgängen des Fühlens und Denkens als sogar A. Strindbergs „Inferno". Wer aber wird einen solchen Mann zum Führer nehmen? Die Aufführung gab dem Dekorateur, Beleuchter und Spielleiter (für die überhaupt das Theater heute nur mehr da zu sein scheint; das gespielte Stück ist Nebensache) genug zu tun. Wie Prof. Turnau als Regisseur, waren auch die beiden Hauptdarsteller, Herr Jerger und Frl. Pfundmayer, von der Staatsoper zur Mitwirkung herübergebeten, Chor und das Instrumentale stellte die „Volksoper", welche unter Direktor Dr. Stiedrys Leitung sich selbst übertrafen. Es soll angenommen werden, daß diese Vorstellung eine auf Konto des Theaterfestes zu setzende Ausnahme sei, denn eine Oper fürs Volk hat andere Aufgaben, als ihre Zeit an derlei Experimente zu wenden. Sollte dies nicht beherzigt werden, wird ein Riesendefizit den Drahtziehern von selbst das Handwerk legen. Den Abend füllte Schuberts „Der häusliche Krieg" in der Robert Hirschfeldschen Bearbeitung.

„Wie er sich räuspert und wie er spuckt, haben sie glücklich abgeguckt", könnte als Motto über den im engsten Familien- und Bekanntenkreise der Anbrüchler vonstatten gegangenen beiden modernen Kammermusikabenden stehen, deren Programm fast ausschließlich Arbeiten von Schönbergs Schülern als Uraufführungen enthielten. Über die neuesten Produkte von vieren derselben, die schon seit Jahrzehnten immer und überall wieder — mit negativem Erfolge — präsentiert werden, brauche ich mich wohl nicht mehr auszulassen, ähneln sie doch ihren früheren und ebenso untereinander wie ein Ei dem andern. Irgendeine Individualität ist da nicht erkennbar; der ganzen Übung Absicht beruht bei diesen Mit- und Nachläufern nur darauf, Widerspruch herauszufordern, um dadurch von sich reden zu machen. Es liegt um so weniger Nötigung vor, diese Taktik noch durch Nennung der betreffenden Namen zu unterstützen, als mir die zufällig erlauschte Äußerung eines Augurs zu einem zweiten: „Wozu sind wir jung? Tonal können wir im Alter schreiben" (wenn ihnen dann dazu nur auch etwas einfällt!) volle Klarheit über die wahren Beweggründe des Tuns sotaner Apostel gab. Erwähne ich aus den übrigen Nummern, trotz alles Approximativen, Unentschiedenen im Detail Robert Eislers Klaviersonate, Paul Pisks Streichquartett und P. Hindemiths Violinsolosonate, geschieht es gern, weil ihnen wenigstens ein flotter konstruktiver Zug und Sinn für allgemeine formale Charakteristik eignet, die Beziehungen aufrechterhalten mit dem, was man bisher aus den Händen der größten Genien als Musik zu empfangen gewohnt war. Die zahlreichen Ausführenden, voran die Mitglieder des Kolisch-Quartettes, die Damen R. Auday und F. Hüni-Mihacsek sowie mehrere Pianisten verdienten sich redlich ihren Applaus.

Um den Bericht über die Novitäten des Musikfestes nicht mit einer Dissonanz zu schließen, sei noch das Jubiläum aus Anlaß des 20jährigen Bestandes der Arbeitersinfoniekonzerte registriert, bei dem zwei von A. Schönberg angemessen für Orchester übertragene Choräle „Komm, Gott Schöpfer" und „Schmücke dich, o liebe Seele", nebst Salmhofers Melodram (Sprecher: Ferd.

Onno vom Deutschen Volkstheater) mit Orchester „Der geheimnisvolle Trompeter", Dichtung von Walt Whitman, zum erstenmal ertönten. Aus dem ideell wie verbal etwas doktrinären Texte schlug der mit dieser Gelegenheitsarbeit betraute Tonsetzer das möglichste musikalische Kapital, und gelangen ihm namentlich die phantastischen, visionären Stellen, nächstdem der kriegerische Abschnitt gut. Die auf Individualisierung der Klangfarben bedachte Instrumentation gab der Rezitation einen unaufdringlichen, fein getönten Hintergrund. Den Beschluß des P. v. Klenau unterstellten Abends machte die Sinfonie der Sinfonien, Beethovens „Neunte".

Überblickt man am Ende dieses monströsen Unternehmens seine kompositorische Ausbeute, so ist sie beinahe Null, ein Fiasko, das sich mit dem der Premieren auf den Sprechtheatern oder der Unsummen verschlingenden, aber nie eigentlich in Wirksamkeit getretenen neuen Konstruktion der Raumbühne zu einem unsagbaren Kunstskandal — darin ist sich das ganze geistige Wien bereits einig und die Tagesblätter stellen es schonungslos fest — anwuchs und ein Milliardendefizit im Gefolge hat, das der ohnehin von Steuern aller Art bedrückte Wiener Bürger bezahlen soll. Und wozu? Damit — um beim musikalischen Fache zu bleiben — eine Clique, die in keiner Weise das Recht für sich in Anspruch nehmen kann, das österreichische Volk, sein Wesen und schon auch seine Tonkunst zu repräsentieren, sich und ihre ebenso talentlosen als blind fanatischen Parteigänger gratis vor verschenkten Bänken aufgeführt hat. Die erwarteten Fremden mit den vollen Brieftaschen blieben nämlich völlig aus; zum Glück! muß man sagen, sonst hätten diese doch uneingeweihten Gäste einen sauberen Begriff von den heimischen Begabungen, die doch kaum zum Worte zugelassen waren, mitgenommen. Und den Ansässigen sind die gewissen Namen schon eher ein Abschreckungs- als Lockmittel zum Konzertbesuch geworden. Dem von jener Seite beliebten Anwurfe der Animosität zu begegnen, sei — es kann gar nicht oft genug betont werden !— auch hier wieder darauf hingewiesen, daß selbst die Volksgenossen dieser ultraradikalen Tonsetzer deren Musikkarikaturen gleichgültig, wenn nicht sogar schroff ablehnend gegenüberstehen und aufrichtig bedauern, daß, dem Zuge der Zeit folgend, auch die Kunst ein Handelsartikel geworden ist, über dessen Geltung die Stärke der Reklame entscheidet. Und kann es da wundernehmen, wenn sie sich auch die Methoden der Schwindelgründungen während der Umsturzjahre zu eigen machte, denn wie jene stützt auch sie sich auf fiktive, real nicht vorhandene (nämlich Gemüts-) Werte, womit sie unter Aushängeschildern wie: „modern", „neu" den Leuten die Köpfe benebelt und ihnen das Geld aus der Tasche zieht. Wie im Wirtschaftsleben wird aber auch da der „Krach" nicht ausbleiben, und vielleicht bedeutet dieses „Fest" ohne Feststimmung, bei dem sich der nur Krankes oder nichts auszudrücken habende Expressionismus sichtlich übernommen hat, bereits die Peripetie. Jedenfalls kontrastierte seine Praxis grell mit der von Dr. Junk beim vorangegangenen Kongreß theoretisch geforderten, auf die Seele abzielende Bildung des Musikers, wobei er auf den Trancezustand hinwies, in dem Beethoven und andere Große durch die Welt gingen. Von Schönberg z. B. ist eine derartige somnambule Verfassung schwer vorauszusetzen angesichts seiner neuesten Erfindung, des vertikalen Kontrapunkts (siehe letztes Heft des „Anbruch"), einer Permutationsspielerei mit Tönen nach Art der Steinbaukästen oder Zusammenlegtafeln für kleine Kinder.

Der Grimm Schumanns oder Wagners wider den „Musikverderber" Meyerbeer (der gegen die Heutigen aber ein Gott war!) könnte einen angesichts der momentanen deutschen Musikverhältnisse packen, wenn man sich nicht bereits zu einer humorvollen Auffassung dieses ganzen Betriebes durchgerungen hätte, die ihre Stütze in der kunstgeschichtlich schon so oft bestätigten Actio und Reactio findet. Jede Epoche hat diejenige Kunst, die sie verdient. Die Zeit aber rast unaufhaltsam weiter und mit ihr wandeln sich Menschen und Verhältnisse. Der Gesichtskreis der augenblicklich Dominierenden scheint trotz aller Internationalität nicht über den Pferch ihrer Kameraderie hinauszureichen, sonst müßten sie die Zeichen gewahren, die da und dort schon ein Erwachen, einen Gesundungsprozeß der Geister ankündigen und ihnen den Wahn benehmen, sie arbeiten für die Zukunft, indes in Wirklichkeit ihr Werk bereits Halbvergangenheit ist. Daran wird alle Geschäftstüchtigkeit, die einer besseren, aussichtsreicheren Sache wert wäre, alle Panegyrik, alles Bekämpfen und Sekretieren, wie es u. a. Wagner,

Bruckner, H. Wolf widerfuhr, nichts ändern, höchstens den Weg zur lichten inneren und äußeren Schönheit, welchen die Sehnsucht der Menschheit die bildenden Künste, die Poesie und Musik aus Zusammenbrüchen immer wieder emporführen ließ, ein wenig verzögern. In diesem Bewußtsein kann man allem Kommenden mit Gelassenheit entgegensehen.

Zum Schluß noch ein Wort an die Herren Veranstalter: Ich hoffe, Ihnen durch meine ausführlichen Darlegungen in diesem und vorigen Hefte dargetan zu haben, daß es nichts nützt, einen zu den nicht ganz sicheren Kantonisten zählenden Kritiker durch Verweigerung der nachgesuchten Referentensitze vom Besuche fernzuhalten; ist doch die Möglichkeit gegeben, durch Kauf oder auf Umwegen in den Besitz der nötigen Karten zu gelangen, um sein Amt zu versehen. Solches Verfahren zeigt nur von schlechtem künstlerischen Gewissen und geringem demokratischen Geiste, auf den man sich sonst soviel zugute tut.

E. P.

Mit schönem Erfolge führte sich das Dresdener Streichquartett (Gustav Fritzsche, Franz Schneider, Hans Riphan, Alex Kropholler) ein. An dem Quartett besticht vor allem die Jugend und ehrliche Musizierfreudigkeit seiner Mitglieder. Die Künstler zeigen rhythmische Sicherheit und ein treffliches Zusammenspiel, so daß es wirklich schwer fällt, einem derselben den Vorzug zu geben. Die Künstler spielen neue, aufeinander besonders abgestimmte Instrumente aus der Werkstätte des Prof. J. F. Koch in Dresden. Bereits mit der ersten Nummer des Programmes, dem Quartett in A-Dur von Robert Schumann, dessen eigenartiger Schlußsatz mit rhythmischer Vollendung gespielt wurde, hatten sie vollen Kontakt mit dem zahlreichen Publikum gefunden, und die beiden weiteren Quartette, op. 59, Nr. 2 von Beethoven, sowie das klangschöne, noch fernab aller atonalen Wege wandelnde F-Moll-Quartett op. 10 von Hindemith, fanden stürmischen Beifall. Wir hoffen, dem Quartett noch oft in Wien zu begegnen.

n.

Tanz

Der Sommer ist vorbei. Er war viel reicher an Erlebnissen als das hinter ihm liegende Kunstjahr. Der Tanz der Kornfelder, der blühenden Sträucher und Wiesenblumen im Atem der Lüfte war schöner, beglückender, denn diese wissen nichts von Literatur und Systemen, sind mit ihrer Natur der Natur eng verbunden.

Zwar versuchten einige Tänzerinnen, in einem Garten der großen Natur Konkurrenz zu machen, wählten auch vorsichtig nicht den Tag und das Sonnenlicht, sondern die Nacht. Da sie aber auf die Macht schlafender Bäume, auf die Gewalt des Sternenhimmels vergaßen und wieder nur das brachten, was sie im Winter in geschlossenem Haus allein zur Erhöhung des Gefechtes von Augen, Parfüm und Toiletten geboten hatten, — wurde alles zur Tragikomödie. —

Vom Beginn dieses Kunstjahres ist nur ein positiver Versuch zu berichten. Im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien wurde auch eine Raumbühne nach den Entwürfen des Malers Friedrich Kiesler aufgebaut. Leider wurde dafür nur der mittlere Saal des Konzerthauses zur Verfügung gestellt, der durch seine Kleinheit sowohl die geplante Ausführung als auch die Wirkung beeinträchtigte. (Für Nichtschwachsichtige war auch dies schon eine Freude.) Ich habe schon vor vielen Jahren darauf hingewiesen, daß dem Schauspieler und dem Tänzer das Raumgefühl verloren gegangen sei, daß sie endlich aus der Reliefgestaltung des Guckkastens herausgeholt werden müßten. Jetzt, da ihnen Gelegenheit geboten wurde, zeigte sich, wie arm alle sind, Künstler und Regisseure, wie sie mit ihrer alten Mache hier nicht bestehen konnten. Denn die Raumbühne verlangt lebendige, phantasiereiche, schöpferische Künstler, vermag sie — wenn sie da sind — noch zu steigern.

Zuerst versuchten sich da Tilly Losch und Toni Birkmayer. Sie bewiesen ihre volle Unfähigkeit für ernste Aufgaben, bewiesen die dringend notwendige Scheidung zwischen Tanzkunst und Tanzgewerbe. Auch Gertrude Bodenwieser mit ihren Schülerinnen zeigte, daß sie keine Ahnung von Tanz und Raum, von architektonischer Gestaltung hat. Schon die sogenannte „Einführung in den Raum“, die den Vorführungen vorausgeschickt wurde, war eine deutliche Erklärung ihrer Untauglichkeit. Dann brachten sie zwei alte „Nummern“ aus

ihrem Guckkastenprogramm, nahmen sie und setzten sie genau so auf die Raumbühne. Nur beim „Tanz um das goldene Kalb“ glaubte die Ideenträgerin und Regisseurin Bodenwieser doch irgend etwas ändern zu müssen, und das tat sie kurzerhand damit, daß sie — zwei goldene Kälber hinsetzte. Dadurch glaubte sie ihr Verständnis für Raumkunst bewiesen zu haben. Die dritte Nummer, betitelt „Film ohne Leinwand“, war ein wirres, sinnloses Durcheinander.

Schade, daß die Raumbühne sobald abgebrochen werden mußte. Sie hätte immer, als ein ständiger Landungsplatz für echte Künstler, aufgebaut bleiben sollen. Es mögen noch so viele Greisenköpfe darüber wackeln, sie werden die Zeit und ihre Forderungen nicht umändern können. Zu den Erfüllungen unserer Zeitkunst gehört organisch die Raumbühne. L. W. Rochowans

Bruckner-Hundertjahrfeier in Klosterneuburg. — Uraufführung dreier Brucknerwerke. Während man in dem vier Wochen dauernden Wiener Theater- und Musikfest nur ein bescheidenes Plätzchen im Programm für Bruckner übrig hatte — die Aufführung der drei bedeutsamsten Messen im Stefansdom schienen im „offiziellen“ Tageskalendarium gar nicht auf —, überraschte das kleine, aber musikbegeisterte Städtchen Klosterneuburg, in dem sich bis zu Beginn des heurigen Schuljahres auch der Sitz für die kirchenmusikalische Abteilung der Wiener Akademie befand, mit einer historisch bedeutsamen Bruckner-Jahrhundert-Gedenkfeier am 11. und 12. Oktober.

Samstag gelangten während der von Prälat Dr. Kluger gelesenen Seelenmesse Teile aus dem „Requiem“ und anschließend der Männerchor „Am Grabe“ von Bruckner durch den Stiftschor und Orchesterverein unter der Leitung Dr. Weißenbäcks und Karpfs zur Aufführung. Abends fand im Konzertsaal des Altstiftes eine Gedächtnisfeier statt. Schauspieler Ruschitzka sprach einen poetischen Festspruch aus der Feder Ed. Böhms. Kammersänger Boruttau sang das Ave Maria (1882) mit Orgel und brachte das Tenorsolo in dem Antiphon „Tota pulchra“ seelisch eingefühlt. Den Stiftschor leitete Prof. Moißl. Eine geistvolle, anthroposophisch angehauchte Gedenkrede hielt Prof. Dr. Ludwig, der Bruckner als Instrument des Herrn, als Herrgottsorganisten bezeichnete. In dem geistlichen Lied „Entsagen“ (Kirchenmusikverein St. Martin als Mitwirkender) erfreute Opernsängerin Lischke durch ihr machtvolles, innerliches Singen. Zwei Sätze aus dem Streichquintett fanden mit Sedlak (Staatsoper) als Führer eine gediegene Auslegung. Eine gedanklich und thematisch künstlerische Orgelimprovisation des Hofrats Springer schloß den Abend.

Sonntag folgte eine Bruckner-Huldigung vor dem Rathaus, zu der u. a. Unterrichtsminister Dr. Schneider und Landeshauptmann Dr. Buresch erschienen. Ein Hornquartett der Staatsoper blies Eröffnungs- und Schlußfanfaren. Vizebürgermeister Bauer begrüßte die Festgäste namens der Stadt. Als Festredner würdigte Privatdozent Dr. Orel das Volkstümliche des Menschen und der Kunst Bruckners. Unter Chormeister Karpfs Führung wurden hierauf in vorzüglicher Abtönung der Männerchor „Sängerbund“ und der gemischte Chor „Du bist wie eine Blume“ gesungen. Nach gemeinsamem Festmahl, bei welchem Minister Schneider deutschen Geist und Bruckners Künstlervolkstum in bedeutsamer Rede gegenüberstellte, fand das starkbesuchte Festkonzert statt. Max Springer steuerte einen Chor mit Orchester und Tenorsolo „Aufgesang“ (Text von Rud. Moißl) bei. Das uraufgeführte Werk zeichnet sich durch melodisch warmquellendes, sonniges Gepräge aus. Die motivische Feinarbeit weist im Chor wirksame Steigerungen auf, der Orchestersatz ist klang- und glanzvoll, das Tenorsolo — Boruttau stimmte es stimmbegeistert an — ist von lichter Freudigkeit. Anschließend wurden drei Bruckner-Uraufführungen geboten. Vorerst ein „festlicher Marsch“ — die Handschrift besitzt die Wiener Staatsbibliothek. Das rhythmisch schmugglerschrittige, zeichnerisch punktierte Motiv wird ritterlich einzugsmäßig vorgeführt. Das Trio ist von Schubertisch lieblicher Sanglichkeit. Dann gab es aus der Schul-(F-Moll) Sinfonie — Handschrift im Stifte Kremsmünster — das Scherzo zu hören. Man kann es mit einem Früh-Beethoven in der Konzeption vergleichen. Spielerisch, in dunklen Farbentönen, wird das hüpfende Thema von einem Bläser-Wechselspiel abgelöst. Im Trio haben die Bläser Gewichtiges zu sagen. Etüdenhaft umranken die Violinen einen Hörnersatz. Von besonderer Bedeutung die „Nullte Sinfonie“ (D-Moll), Handschrift im Linzer Museum. Ich habe mich über das Werk in den „Bruckner-

Bausteinen“ (bei Piper, München) erstmalig in Kürze ausgelassen. Bruckner anullierte die Arbeit, sprach sich gegen eine Aufführung aus. Der Wiener Komponisten-Altmeister Wöß entschloß sich trotzdem — wie der Erfolg bewiesen hat, mit Recht — zur Herausgabe der Partitur (Philharmonischer Verlag, Wien). Er hat fehlende Tempobezeichnungen, Vortragszeichen, Dynamik, Bindungen u. a. sinngemäß beigesetzt. Die Sinfonie hat mehr als bloß historisches Interesse. Wenn auch kein reifes Meisterwerk, lassen sich doch geniale Ansätze und Eingebungen aufzeigen, finden sich darin bereits echt Brucknersche Wendungen und Sonderheiten. Die Melodik und Führung der Streicher birgt tiefseelische Stellen. Wir hören die von manchen heute noch als fehlerhaft angekreideten „Kerbungen“, Generalpausen, kurze Bläserchoräle. Gelentlich der zweiten Aufführung im Rahmen der Linzer Bruckner-Woche werde ich mich eingehender mit dem Opus befassen. Das Sonderwerk, von dem Orchester der „Philharmonie“ und Bläsern der Staatsoper ganz vorzüglich zur Wiedergabe gebracht, wurde begeistert aufgenommen. Der Festdirigent, Professor Moißl, bekundete fach- und stilgemäße Auslegung. Mit dem „Meistersinger“-Wach'auf-Chor fand die Brucknerfeier einen sinnreichen Abschluß. Der Warnungsruf Wagners „Ehrt eure deutschen Meister“ scheint nunmehr in bezug auf Bruckner auch im deutschen Volke gehört zu werden.

Franz Gräflinger

Preisaufgabe

Nur für die männlichen Leser

Wir versprachen, recht bald auch unseren männlichen Lesern eine Nuß zu knacken zu geben, was hiermit geschehen soll. Goethes Lieder des Harfenspielers aus „Wilhelm Meister“ sind ungezählte Male komponiert worden, u. a. auch von Schubert, Schumann und Wolf. Das erste dieser drei Lieder: Wer sich der Einsamkeit ergibt, ist in seinem Verständnis nicht zum wenigsten von dem in seiner Mitte stehenden Vergleich (Es schleicht ein Liebender) abhängig. Die Fragen heißen nun:

1. Wie verhält es sich mit diesen Goetheschen Versen und
2. Wie sind sie von Schubert, Schumann und Wolf aufgefaßt und demnach komponiert worden?

Es handelt sich also um Fragen sowohl dichterischen wie musikalischen Verständnisses, zu deren vollendeter Lösung es vier richtiger Antworten bedarf. Zur Einreichung einer Lösung ist es indessen gestattet, sich nur mit dem einen oder anderen Komponisten zu beschäftigen. Die Antworten können ganz knapp abgefaßt sein, zumal es sich von selbst ergeben wird, daß wir nachher auf die Angelegenheit ausführlich zu sprechen kommen. Daß die Aufgabe eine spezifisch männliche Angelegenheit betrifft, bedarf einer Ausführung wohl nicht.

Preise sind in der Art der vor einem Monat gestellten Aufgabe ausgesetzt. Der letzte Termin für Einsendung ist der 15. Dezember; bis 1. Dezember eingereichte Lösungen finden noch Berücksichtigung im Dezemberheft.

Und nun die Geistesharfe fein gestimmt! Der alte Harfner wartet auf Antworten.

Die Schriftleitung der Z. f. M.

Neuerscheinungen

Curt Sachs: Musik des Altertums. 8°, 96 S. Jedermanns Bücherei. Ferdinand Hirt, Breslau 1924.

Erwin Kroll: Hans Pfitzner. 8°, 249 S. Zeitgenössische Komponisten, herausgegeben von H. W. von Waltershausen, Dreimasken-Verlag München 1924.

Peter Rosegger und Friedrich von Hausegger, Briefwechsel. Herausgegeben von Siegmund von Hausegger. L. Staakmann, Leipzig 1924.

Hugo Strauch: Valentins Magnificat. Roman. 8°, 237 S. J. P. Bachem Verlagsbuchhandlung, Köln.

Georg Gräner: Anton Bruckner, 8°, 94 S. In Sammlung „Die Musik". Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Karl Grunsky: Franz Liszt. 8°, 96 S. Sammlung „Die Musik". Ebenda.

Albrecht Thausing: Die Sängerstimme, ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust. Mit 8 Abbildungen. 8°, 171 S. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. Stuttgart und Berlin 1924.

Ausblick. Blätter der Dresdener Staatstheater. Opernhaus. Herausgegeben von Hans Teßmer. Heft 1. November 1924. 8°, 17 S. Verlag: Buchdruckerei der Wilh. u Berta v. Baensch-Stiftung, Dresden-A. Das erste Heft dieser Blätter ist Richard Strauß gewidmet und enthält das Vorwort des Komponisten zu seinem „Intermezzo" sowie zwei Aufsätze von Hans Teßmer und Max Steinitzer und verschiedene Abbildungen.

Cecil Gray: A survey of contemporary music. 8°, 261 S. Oxford University Press, London: Humphrey Milford 1924.

A Dictionary of modern music and musicians. 8°, 543 S. London & Toronto 1924. J. M. Dent Sons Ltd. New York: E. P. Dutton & Co.

Bach-Jahrbuch, 20. Jahrgang 1923. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. 8°, 90 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Robert Scherwatzky: Deutsche Musiker. 8°, 276 S. Verlag von Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main 1924.

Handbuch der Musikgeschichte. Unter Mitarbeit von Fachgenossen herausgegeben von Guido Adler. Lex.-8°, XIV und 1097 S. Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924. Broschiert M. 46, gebunden M. 52 und 65.

Jaques Offenbach. Beiträge zu seinem Leben und seinen Werken. Sonderveröffentlichung der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Herausgegeben von Kurt Soldan. 8°, 40 S. Berlin, F. A. Günhter & Sohn A.G., Berlin SW 11.

J. H. Wagemann: Enrico Caruso und das Problem der Stimmbildung. 8°, 107 S. Dritte vermehrte Auflage. Arthur Felix, Leipzig 1924.

Walter Hinz: Kritik der Musik die wahre Philosophie. 8°, 90 S. Lipsius & Fischer, Kiel und Leipzig 1924.

Gustav Mahler: Briefe 1879—1911. Herausgegeben von Alma Maria Mahler mit vier Bildbeigaben und einem Brieffaksimile. 8°. 492 S. 1924. Paul Zsolnay-Verlag Berlin, Wien, Leipzig.

Mozart: Don Juan, Textbearbeitung von Hermann Levi, durchgesehen und herausgegeben von Dr. Otto Erhardt. kl. 8°. 77 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Robert Schumann-Stiftung

Eingang

Hildsberg, Fritz, Wehrawald	M. 10.—	W. M.	M. 60.—
B. M. 2 × 10 =	„ 20.—	F.-A., E.	„ 10.—
B. J.	„ 50.—	B. H.	„ 20.—
St. H.	„ 10.—	Z. B.	„ 30.—
K.			„ 30.—

Ausgang

F. J.	M. 30.—	St. F.	M. 30.—
R. G.	„ 100.—	K. J.	„ 50.—
M. M.			„ 20.—

Die „Kinderanstalt M . . . . ." erhielt kostenlos „Kinderreigen und Singspiele"

Weitere Spenden werden erbeten an die Geschäftsstelle der Robert Schumann-Stiftung, Leipzig, Seeburg-Straße 100

Goethes Wort, daß alles, was entsteht, wert ist, daß es auch zugrunde geht, ist spezifisch Kantischer Art. Es heißt, daß alles, was nur empirischer Art ist, also nur einen Ursprung in Zeit und Raum hat, vergänglich sein muß. Der Ursprung echter Kunst und Kunstwerke ist aber intelligibler Art und kann deshalb und nur deshalb nicht zugrunde gehen. Ein echtes Kunstwerk ist denn auch immer ein zweifaches: genitum et factum. In diesen drei Worten steckt alle echte Kunst und Kunstphilosophie.

Besprechungen

Franz Schubert: Die schöne Müllerin. Kritische Ausgabe. Einleitung, Anmerkung und Textrevision von Max Friedländer. Vorzugsausgabe. Leipzig, C. F. Peters.

Als ein sehr schönes Weihnachtsgeschenk empfehlen wir solchen, die Schuberts unsterblichen Zyklus in einer besonderen Ausgabe haben möchten, die vorliegende. Sie enthält zunächst eine sehr interessante, literarhistorische Abhandlung über die Entstehung der Gedichte, wobei vor allem der geglückte Nachweis erbracht wird, daß sie auch mit des „Knaben Wunderhorn" in Verbindung stehen, wie sie denn überhaupt ihre besondere „Berliner" Geschichte haben. Mit großer Liebe und Sachkenntnis ist ihr Max Friedländer, dessen Liedforschungen von jeher ihren besonderen Charakter durch die Berücksichtigung literarischer Beziehungen erhalten haben, nachgegangen, des Neuen ist sehr viel. Dann wird das Hierhergehörende zur musikalischen Entstehung des Zyklus zur Darstellung gebracht, worauf eine besondere Abhandlung „Über die Vorschläge in Schuberts Liedern" folgt, die den meisten Sängern willkommen sein dürfte. Nunmehr hebt der Zyklus (S. 36—85) an, aber nochmals setzt der immer noch selten jugendfrische Schubertforscher ein und macht in längeren „Anmerkungen" zu jedem einzelnen Lied eine Fülle künstlerischer — auch textkritischer — Bemerkungen, die überaus anregend wirken können. Wenn sich meine Schubertstudien — von denen der Artikel in diesem Heft eine kleine Vorstellung geben soll — sich teilweise noch auf einer ganz anderen Grundlage aufbauen, so soll der Wert der vorliegenden nicht im geringsten verkannt werden. Weiterhin folgen noch zwei Anhänge, 1. die von Schubert nicht komponierten Gedichte des Zyklus — wie nötig es wäre, gerade die gesamten Texte in der rein dichterischen Form vorzulegen, zeigt der Artikel über Schubert—, 2. aber vier Lieder Ludwig Bergers vom Jahre 1816, der, beteiligt am Zustandekommen von Müllers Zyklus, eine Anzahl der Gedichte komponiert hat. Über das letzte, von Friedländer sehr hoch gestellte Lied ließe sich sehr viel, auch in kritischer Beziehung, sagen. A. H.

Wiener Komödienlieder aus drei Jahrhunderten. Herausgegeben und bearbeitet von Blanka Glossy und Robert Haas. Querformat, XXIX und 266 S. Wien, Kunstverlag A. Schroll & Co., 1924.

Ein echtes Wiener Geschenk, also ein solches, wie es nur aus dieser Stadt kommen konnte. Wiens leichte Muse rückt hier in einem langen Zuge an, jene Muse, durch die sich die einzige Musikstadt die Welt schließlich kaum weniger erobert hat als durch die Kunst ihrer großen Meister. Gäb's in der Welt auch so etwas wie politische und kulturelle Dankbarkeit, so würde die Stadt und mit ihr Österreich von der Entente heute nicht in einer so zynischen Art behandelt. Ob eine Stadt wie Wien an kulturellem Allgemeinbesitz der Welt nicht mehr übermittelt haben wird als ein Amerika selbst nach ein paar Jahrhunderten? Die vorliegende, famose Sammlung mit Liedern aus Komödien, Schauspielen, Singspielen, Operetten, Volksstücken usw. will denn auch zweierlei: sie ist einerseits ein unschätzbares Kulturdokument, andererseits aber auch ein fröhliches, sinnenfreudiges Sing- und Musizierbuch für solche Leute, die „Wein, Weib und Gesang" auf ihr Panier geschrieben haben. Und damit gerade das kulturgeschichtliche Moment nicht zu kurz komme, hat der bekannte Wiener Musikhistoriker Robert Haas eine auch archivalisch aufschlußreiche, bis zu den einstigen Wiener Vorstadttheatern führende Geschichte dieser heute verschollenen Kunst geschrieben, Dichter (B. Glossy) und Musiker sind auch mit kurzen Biographien vertreten, und seinerseits ließ es der Verlag weder an einer großen Reihe zeitgenössischer Bilder noch an einer schönen Ausstattung fehlen. Den Reigen beginnt der hochmusikalische Kaiser Leopold I. mit zwei textlich launigen Liedern (1686), deren Durchsicht allerdings nicht ganz die Ansicht unterdrücken läßt, daß „Ihro Majestät" es gelegentlich doch etwas am durchgebildeten Satz fehlen läßt. Etwas rasch, d. h. mit einem Schwung, gelangt man dann in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, sowohl Haydn wie Gluck stellen sich vor, später auch Mozart und Schubert sowie Männer wie Dittersdorf, die eigentlichen Größen sind aber ein Wenzel und Adolf Müller, Schenk, Kauer, Gläser, Drechsler, Proch, Hopp, Storch, Titl bis Suppé und Millöcker. Von wieviel Hunderten von Aufführungen mit rassigen Darstellern und glücklichen Zuhörern wissen nicht diese Glanzstücke der Wiener Volksmusik zu erzählen, die ihren Freibrief für alle Zeiten hat; ist doch auch eine „Zauberflöte" teilweise dem Boden dieser Kunst entsprossen, und wir dürfen Robert Haas wohl recht geben, wenn er mit den Worten schließt, daß „eben das Wesen der Volksseele in dieser Stadt der Lieder der mächtige Impuls zu einer Kunstentfaltung sei, die den höchsten seelischen Ernst neben der heitersten Ausgelassenheit reich, ja verschwenderisch ausströmt". Man wird vielen mit diesem Sammelwerk ein willkommenes Geschenk machen. A. H.

Max Hasse: Der Dichtermusiker Peter Cornelius. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. Bd. I 1922, Bd. II 1923.

In der immerhin schon ganz hübsch angewachsenen Corneliusliteratur nimmt das von seinem Verfasser bescheidentlich als „Grund- und Aufriß" bezeichnete Buch heute ohne Zweifel den ersten Rang ein. Insbesondere fällt nun auf Cornelius' Jugendleben und -schaffen neues Licht. Freilich wird, was das rein Biographische angeht, noch das längst fertiggestellte, aber bislang noch nicht erschienene Werk von Carl Maria Cornelius, Peters Sohn, abzuwarten sein, in dem noch allerlei, Hasse unzugänglich gebliebene Materialien zur Verarbeitung kamen. Der künstlerischen Würdigung des idealistischen Meisters durch Hasse dürfen wir uns aber schon heute fast restlos freuen. Man fühlt aus diesen Untersuchungen, Analysen, Bemerkungen heraus, daß der Verfasser einen Teil ernster Lebensarbeit an Cor-

nelius gesetzt hat, und auch wer sich mit Einzelheiten, wie der Stellungnahme zu Mottl, Levi oder Rheinberger nicht oder nicht ganz einverstanden erklären kann, wird der hingebenden und häufig wahrhaft feinsinnigen Art Hasses, die dem Musiker Cornelius vor allem gerecht zu werden versucht, sich mit Sympathie und Hochschätzung gegenüberzustellen haben. Möge die verdienstliche Arbeit nun auch gebührende Verbreitung finden! S.

J o a c h. S t u t s c h e w s k y: Bearbeitungen für Violoncello und Klavier. — 1. G. B. Grazioli, Adagio. 2. L. Boccherini, Rondo C-Dur. 3. G. F. Händel, Larghetto aus der vierten Violinsonate. 4. W. A. Mozart, Andante aus der Klaviersonate C-Dur. 5. P. J. Tschaikowsky, Andante Cantabile aus Opus 11. 6. G. Tartini, Variationen über eine Gavotte von Corelli. 7. J. Stutschewsky, Eli, Eli, lama asawthanu. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Von diesen bis auf einige Ausnahmen vortrefflichen Bearbeitungen Stutschewskys, der neuerdings als Cellist in das Wiener Streichquartett eingetreten ist, sind besonders die Nummern 1—3 sowie 6 und 7 hervorzuheben. Das seelenvolle Adagio Graziolis und das bekannte, prächtige Larghetto Händels eignen sich auch sehr gut für kirchliche Aufführungen mit Orgelbegleitung, während Nr. 2 und Nr. 6 im Konzertsaal neben anderen virtuos gehaltenen Stücken ihre Wirkung nicht verfehlen werden. Nr. 7, der eine alte jüdische Melodie zugrunde liegt, ist ein pathetischer, von verhaltener Leidenschaft erfüllter Hymnus. Das Andante Tschaikowskys (aus dem D-Dur-Quartett) büßt auf dem Cello nichts von seiner Schönheit ein, wenngleich die Klavierbegleitung, in die die übrigen Quartettstimmen eingezogen sind, etwas monoton anmutet. Mit einer Bearbeitung des Mozartschen Klavierandantes für Cello kann man sich weniger einverstanden erklären. Durch die Tieferlegung der Melodie um eine Oktave und die nötig gewordene fülligere Klavierbegleitung geht viel von dem Zauber Mozartscher Lieblichkeit und Reinheit, die dem Stück in seiner Originalgestalt in so hohem Maße innewohnen, verloren. — Die Solostimmen sind sorgfältig mit Vortragsbezeichnungen und Fingersätzen versehen. Dr. P. Rubardt.

R u d o l f P e t e r k a: „Zurück zur Musik" op. 9. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Dies Geleitwort findet im Werk Erfüllung. In diesem dreisätzigen, formschönen Quartett blüht eine Fülle innerlich gefühlter Melodien auf. P. faßt seine Einfälle knapp und klar, gibt sich einfach, hat viel Wärme und nimmt durch seine Verbundenheit mit Natur und Volkstum für sich ein. Erfreulich, daß wieder einmal einer den Mut hat, sich zu geben, wie er ist, und sich nicht durch aufgepfropfte -ismen und modische Albernheiten seine Natur verkümmern läßt. Georg Kiessig.

J u l i u s W e i s m a n n: Sonatine op. 68, G-Dur, für Klavier. Steingräber-Verlag, Leipzig.

In diesem, ganz aus dem Klavier herausgeborenen, tief empfundenen Werkchen glüht ein echt musikalischer Funke. Die innere Wärme des gesangvollen Hauptthemas im ersten Satz wie die Ausdruckstiefe der wie ein versonnenes Märchen anmutenden Romanze lassen auf eine ursprüngliche Musizierfreudigkeit des Komponisten schließen. Die Sonatine ist berufen, ein kostbarer Schatz deutscher Hausmusik zu werden. L. K.

E r n s t D a h l k e: Weihnachten. Alte und neue Weihnachtslieder zur Laute. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Diese prächtige Sammlung enthält sowohl die schönsten unserer vielgesungenen Weihnachtslieder als auch bis jetzt noch weniger bekannte aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Die Lautenbegleitung ist nicht allzu schwierig und ist dem Charakter der Lieder vorzüglich angepaßt. L. K.

T h e o d o r R a i l l a r d: Die Nacht von Bethlehem. Weihnachtsfantasie für Klavier, zweihändig. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Eine kleine leichte, stimmungsvolle Weihnachtsfantasie, in der die feine Verarbeitung des Liedes „Stille Nacht, heilige Nacht" besonders bemerkenswert erscheint. Für den Hausgebrauch wie für den Unterricht auf der Unter- bis Mittelstufe warm zu empfehlen. L. K.

„R o k o k o", Gesänge des 18. Jahrhunderts, bearb. und herausgegeben von Bernh. Engelke. Steingräber-Verlag.

Dr. Engelke hat hier mit Geschmack eine Reihe ganz reizender Liederchen von Görner, Graun, Ph. E. Bach, Benda u. a. zusammengestellt und revidiert. Und nun — wer Lust hat, sich für einige Zeit in die graziöse Welt des Rokoko zu begeben, um dem Gesange der holden Phyllis oder den Liebesseufzern des Schäfers Thyrsis zu lauschen, der greife zu dieser hübschen Sammlung. W. W.

Anzeige von Musikalien

Unter dieser Rubrik zeigen wir solche uns zugesandte Musikalien an, die eine nähere Besprechung nicht verlangen, aber empfohlen werden können. Gelegentlich orientiert eine kurze Bemerkung. Musikalien, die wir künstlerisch nicht vertreten können, finden hier also keine Aufnahme.

I. A-cappella-Chöre.

Im Verlag (F. Siegels Musikalienhandlung [R. Linnemann]):

Rich. Fricke op. 76: „Danket dem Herrn!" Festmotette für 3stimmigen Frauenchor und 3 Solostimmen oder 6stimmigen Doppelchor.

Rich. Göhle, op. 24: Zwei Gesänge für 3stimmigen Frauenchor. Nr. 1 Vorweihnacht, Nr. 2 Christrosen.

G. Thomas, Passionsgesang (Trauergesang von der Not Christi am Ölberg in dem Garten). Text von Fr. v. Spee aus dessen „Trutznachtigall", 1649. Für 3 Frauenstimmen (2 Sopran und Alt) unter Benutzung der Choralmelodie „Was mein Gott will" und „O Lamm Gottes".

Im Verlag von N. Simrock, G. m. b. H., Berlin/Leipzig:

Robert Kahn, op. 71: Drei Gesänge für gemischten Chor.
1. Aus „Sangesopfer" von R. Tagore: „Wenn mein Herz hart und verdorret ist".
2. „Nachtgebet" von Albert Sergel: „Gib uns deinen Frieden".
3. „Zuversicht" von J. W. Franck: „Brausen die Stürme".

II. Gesangsmusik mit Begleitung von Instrumenten.

Robert Kahn, op. 70: Drei Gesänge für 3stimmigen Frauenchor mit Klavier. 1. Der Abend (Schiller). 2. Gesang der Engel (Aus „Hanneles Himmelfahrt" von Gerh. Hauptmann). 3. Lebensernte (Einer Siebzigjährigen). Sämtliche im Verlag von N. Simrock.

Im Verlag von Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde:

Alte Weihnachtsmusik gesammelt und herausgegeben von Franz Wagner, Zweite Folge. Ausgabe A für gemischten Chor oder Kinder- bzw. Frauenchor mit Klavier unter beliebiger Hinzuziehung von Harmonium (Orgel), zwei Violinen, Cello und Lauten. Nr. 1 Auf grünen Auen (Aus Pailler, Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol. 2. Hört ihr die Englein singen? Text und Weise von Louis Papier. 3. Die schönste Zeit, die liebste Zeit. Komponiert von J. Fr. Reichardt. 4. Heiligste Nacht, alte Weihnachtsweise aus Eisenärzt (Oberbayern). 5. Still, still! Weihnachtslied aus Tirol (Salzburger Volkslieder 1819). 6. Fröhliche Weihnacht, altes Weihnachtslied (Englisch).

Alle 6 Lieder auch in Ausgabe B für eine oder zwei Singstimmen mit Klavier. (Unter beliebiger Hinzuziehung von Harmonium [Orgel], zwei Violinen, Cello,

Franz Wagner, op. 160: Zwei Weihnachtslieder für 3stimmigen Kinderchor oder 4stimmigen gemischten

Bach, Magnifikat. Neu herausgegeben von Prof. Herm. Roth. Nr. 99 der Taschenpartituren der Philharmonia (Wiener Philharmonischer Verlag).

Dank ihrer guten Ausstattung haben sich die kleinen Partituren der Philharmonia rasch eingeführt. Dem Magnifikat hat Herm. Roth eine kurze historisch - ästhetische Einführung mitgegeben, die ausgesetzte Kontinuostimme ist praktisch verwendbar. Für den, der sich nicht zutraut, selbst die richtigen Tempi zu finden, geben die beigefügten Metronomzahlen zuverlässige Anhaltspunkte. Das vorzüglich reproduzierte Bachporträt ist dem bekannten Gemälde von E. G. Haußmann (1735) nachgebildet.

Dr. H. Kleemann

Hans Gál, Anleitung z. Partiturlesen. 40 S. Wien 1923. Wiener Philharmonischer Verlag, A.-G.

Alle diejenigen, die sich über den komplizierten Organismus des Orchesters gründlich, aber kurz orientieren wollen, seien aufs nachdrücklichste auf dieses verdienstvolle Schriftchen hingewiesen. W. W.

Willy Ortleb, Sonate Cis-Moll für Violine und Klavier. Op. 4. (N. Simrock.)

Unter der großen Zahl neuer Violinsonaten einmal eine, die dem kammermusikalischen Charakter der Gattung gerecht wird. Sie verlangt zwar tüchtige Spieler, aber keine Konzertvirtuosen, und darum seien die Dilettanten im guten Sinne des Wortes besonders auf sie hingewiesen. In der Schwierigkeit entspricht sie etwa den Brahmsschen Sonaten. Der musikalische Gedankenstrom fließt natürlich und ohne Stockung. Die Kunst der thematischen Arbeit, die in ausgedehnter Weise Anwendung findet, drängt sich nie hervor, sondern ist einfach selbstverständliches Ausdrucksmittel. Im ersten Satz pulsiert trotz der Hauptüberschrift „Etwas gehalten, nicht zu schnell" kräftig vorwärtsdrängendes Leben. Eine Chaconne von starker Erfindung und bedeutender Steigerung bildet den Mittelsatz. Gesundes Kraftgefühl gepaart

Chor mit Begleitung von Klavier und ad libit. auch mit Harmonium, zwei Violinen, Cello und Lauten. 1. Altes Weihnachtslied. 2. Weihnachtsmette.

15 beliebte Weihnachtskinderlieder für ein bis drei Singstimmen und Klavier, nebst drei Violinen, Cello und Baß (nach Belieben). Bearbeitet von Wilh. Koehler-Wumbach.

Die Weisen aus dem Morgenlande (K. Gerok) für eine oder zwei Singstimmen mit Klavier oder Harmoniumbegleitung. Komponiert von Gustav Hecht.

Weihnachtsweisen für eine oder zwei Violinen (erste Lage) mit oder ohne Klavier leicht spielbar eingerichtet von Gust. Hecht. Ausgabe A für eine Violine; Ausgabe B für zwei Violinen, Ausgabe C für eine Violine und Klavier, Ausgabe D für zwei Violinen und Klavier.

Martin Grabert, op. 39: Weihnachten, Gedichte von Joseph v. Eichendorff, für Tenorsolo und Chor mit Orgelbegleitung.

Fritz Sporn, op. 18: Eine kleine Weihnachtskantate („Vom Himmel in die tiefsten Klüfte", von Th. Storm) für gemischten Chor, Solo, Violine, Streichorchester, zwei Hörner und Orgel (Klavier) ad libit. Leipzig. Verlag von F. E. C. Leuckart.

mit ruhevoller Sicherheit spricht aus dem Finale.

Max Reger, 4 Tondichtungen nach A. Böcklin. Op. 128. Klavier-Übertragung von Viktor Junk. (Ed. Bote & G. Bock, Berlin).

Keine freie Transkription im Sinne Liszts, sondern ein getreuer Klavierauszug, dessen Studienwert durch genaue Angabe der Instrumentierung erhöht wird.

Max Fest: „Nach der Aufnahme." Für Gesang mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung (Steingräber-Verlag).

Der auch mit geringen Mitteln ausführbare Gesang ist für die Aufnahme in den Freimaurerbund bestimmt. Logen sei die einfache und würdige Komposition, deren Text Albert Bloss gedichtet hat, empfohlen.

Dr. H. Kleemann

Kreuz und quer

Verlag und Tantiemenhonorare. Zu dem Artikel im letzten Heft (S. 568) bemerken wir, daß sich bis dahin die Universal-Edition noch nicht zum Worte gemeldet hat. Es kann ja noch kommen, warten wir also noch einen Monat.

Schrekers Irrelohe in Leipzig. Die Schlacht um Schreker ist heute geschlagen. Mit Ruhe kann man sich auf dem Schlachtfeld umsehen, auf dem der Gegner zurücklassen müßte, was ihm zu seinem Nimbus verholfen hat. Und man begibt sich, abgestiegen vom Schlachtroß, an den Diplomatentisch, dem Gegner vollen Sitz und Stimme einräumend, und verhandelt. „Irrelohe" bedeutet keine Schlacht mehr, sondern die von seinem Schöpfer gebotene Unterwerfungsurkunde, über die hier die nötigen Bemerkungen in aller Kürze gemacht seien. Der Text, sich wieder mit Schrekerscher Einseitigkeit auf brutale Sexualtriebe aufbauend, paktiert: Der mit dem Fluch erblicher, jäh sich äußernder Sinnlichkeit belastete Held des Stückes — insofern handelt es sich um eine der vor 100 Jahren modischen Schicksalstragödien — überwindet sich, löst, wobei allerdings vorher noch die im Zweikampf erfolgte Tötung des Nebenbuhlers nötig wird, den Fluch und darf nun einem neuen Leben entgegenschreiten, in Begleitung einer edlen Gemahlin, die mit vollendeter Gefühlsroheit nicht einmal die dringende Bitte ihres früheren, kurzerhand verabschiedeten Geliebten erfüllt, vor ihm nicht mit ihrem nunmehrigen gräflichen Gemahl zu tanzen. Überhaupt ist das Stück psychologisch roh gezimmert, kein Mensch begreift z. B., wie die schöne Försterstochter zu ihrem früheren, finsteren Geliebten, der sich selbst als geächtet bezeichnet, gekommen ist, und daß im Grafen Charakterqualitäten liegen sollen, die ihn zur Überwindung seines Blutes befähigen — womit sich Schreker selbst ins Gesicht schlägt —, dafür liegt auch nicht einmal eine Andeutung vor. Aber, wie gesagt, die stärkste menschliche Kraft, die der Überwindung triumphiert, und diese glaubt nun eben Schreker höchstens das naivste Gemüt. Wichtiger ist aber, als was der Musiker Schreker an Hand dieses unbestreitbar ganz bühnensicheren Textes sich zu erkennen gibt. An den klangvisionären Dunst glaubt bekanntlich heute niemand mehr, in „Irrelohe" beurkundet nun aber Schreker selbst, daß er hieran ganz unschuldig ist. Er erweckt dadurch Sympathien, wie man überhaupt gelegentlich in die Lage kommt, den einst zu einer Größe ersten Ranges emporbewiesenen Komponisten gegen allzu offensichtliche Geringschätzung in Schutz zu nehmen. Schreker ist einer der vielen Wagnerepigonen, dem jeder tiefere dramatische Blick abgeht, als sein Spezifisches aber zunächst unkontrol-

lierbare wirre Töne in das als solches geistig-dramatisch verwässerte Orchester hineinwirft. In „Irrelohe“ wird dieser Dualismus fatal sichtbar. Die Wagnersche Seite hat eine melodische und dynamische Verstärkung erhalten, die dramatische innere Schwäche ist geblieben, die linksseitigen Einspritzungen haben aber, seit wir eine derartige Musik als „Ganzes“ besitzen, ihre Wirkung auch auf die „Klangvisuellen“ eingebüßt, die Oper wirkt als gewesen, berauscht den naiveren Teil des Publikums durch ihre starken, mit Schrekerscher Orchestervirtuosität behandelten Farben, wie denn die Erstaufführung einen sehr starken, vollen Publikumserfolg davontrug, einen weit stärkeren, als ihn der Schatzgräber hatte. Es ist dies ein Pyrrussieg, den Schreker seinem nunmehr unverhüllten Wagnertum verdankt, in ein paar Vorstellungen ist die Wirkung verbraucht.

Am Erfolg hatte die wirklich hochstehende, peinlich vorbereitete Aufführung stärksten Anteil. Wir sind keine Freunde von Brechers lauem, einseitigen, direkt etwas faulem Spielplan, es ließ sich aber an diesem Abend, der ein einheitlich treffliches Soloensemble ins Treffen führte, erkennen, daß nach dieser wichtigen Seite hin Hervorragendes erreicht worden ist. Was sowohl die Damen Janoswka (Eva), Dörwald (Lola), die Herren Topitz (Graf), Fleischer-Janczak und Zimmermann (Christobald), von teilweise hervorragender Besetzung der Nebenrollen abgesehen, leisteten, berechtigt dazu, in Zukunft einen Spielplan zu erwarten, der etwas bedeutet. Auch Brügmanns Opernregie bewährte sich sehr gut, nähere Würdigungen müssen der Tagespresse überlassen werden.

Bruckner- und Strauß-Feiern in Leipzig. Es schien, als hätte man es geradezu darauf abgesehen, Bruckner als Unsterblichen und Strauß als Sterblichen zu zeigen. Während Furtwängler in zwei Gewandhauskonzerten die 5. und 9., A. Szendrei in dem ersten der von ihm veranstalteten Sinfoniekonzerte die 3. brachte, gedachten die gleichen Dirigenten Straußens mit dem Festpräludium, den Hölderlin-Liedern, der Alpensinfonie (2. Gewandhauskonzert) sowie der Sinfonie aus Italien. All das ist sterblichster Strauß, heute schon teilweise nicht mehr recht genießbar. Was Strauß mit Hölderlin zu tun haben soll, wäre einer Preisaufgabe wert, die beste Lösung wohl die, daß der immer und jederzeit die sichtbarsten geistigen Strömungen seiner Zeit mitmachende Strauß nun eben auch der Hölderlin-Schwärmerei der letzten Jahre seinen Tribut zahlen wollte. Hätte er's doch bleiben lassen. Dieser breitgetretene, theatralische, sogar ins Virtuosenhafte gewendete Stil, dem alle Reinheit und Idealität abgeht, und Hölderlin, was soll das? Die sonst so ausgezeichnete Lotte Leonard verunglückte — natürlich nicht äußerlich — dabei auch ganz und gar, kaum daß man die Stimme wiedererkannte; Mensch, bescheide dich; Strauß ist nicht für jedermann. Und italiesche und Alpensinfonie: Anfang und Ende einer sinfonischen Laufbahn! Der junge Strauß biegt die Sinfonie zu heute verblaßten Stimmungsbildern zurecht, der ältere zur Kino-Bilderfolge. Das sei ganz im Ernste, ohne die geringsten herabsetzenden Absichten gesagt, zumal heute das Kino gerade auch von der deutschen Intelligenz in einer Art ernst genommen wird, daß ein bekannter Theaterkritiker mit Emphase erklären konnte, der Nibelungenfilm hätte auf ihn einen weit stärkeren Eindruck gemacht als jemals die Hebbelschen Nibelungen. Worüber nichts zu streiten sein wird. Nein, ganz im Ernst: Eine große amerikanische Filmgesellschaft möge die Alpensinfonie verfilmen, und da die großen amerikanischen Kinos über sehr gute Orchester bis zu 100 Mann verfügen, so leidet darunter auch die Musik nicht. Strauß verdient sich dadurch Hunderttausende von Dollars, und sein Verleger weiß nicht, wie schnell er vor Vergnügen seine Hände reiben soll. Also, los.

Und nun Bruckner. Ich gestehe offen, daß meine erneuten Brucknerstudien in der letzten Zeit ihre Früchte getragen und mir die einzigartige Kunst dieses Mannes wieder näher gebracht und noch lieber gemacht haben, um so sicherer weiß ich aber auch, daß die Bedenken hinsichtlich der Ecksätze sich nicht beseitigen lassen. Dieses fortwährende Unterbrechen des sinfonischen Rhythmus — im 1. Satz der 5. Sinfonie weit über zwanzigmal — läßt nun einmal jenes sinfonische Gefühl nicht aufkommen, das zum Wesen der Sinfonik gehört, und darüber helfen auch die schärfsten Einblicke in die formalen Zusammenhänge nicht. Immer wieder sieht man auch bei derartigen Sätzen selbst bei einer so vollendeten Aufführung wie der 5. im Gewandhaus, ermüdete Gesichter auch bei Zuhörern, die von innen heraus mitmachen wollen. Immer werden sie ja wieder emporgerissen, um dann abermals zu versinken, und das trifft man

auch bei Brahmsschen Sinfonien nicht. Wir müssen uns nun einmal damit abfinden, daß die unsagbaren Herrlichkeiten der Brucknerschen Sinfonien nur mit sie trennenden Zwischenräumen zu erlangen sind. Auch Furtwängler machte eine ganze Anzahl Striche in der 5. Sinfonie — die 9. konnte ich nicht hören —, über die man als solche streiten kann. Mir persönlich geht's heute wie den Brucknerianern, daß mir jeder Strich als ein Eingriff erscheint, bin mir aber bewußt, daß man ohne Auslassungen Bruckner mehr schadet als nützt. Die 5. Sinfonie gäbe u. a. Anlaß, über Bruckners Kontrapunkt zu reden; er kommt dem Bachschen denn doch nicht gleich, wiewohl Furtwängler ein Letztes tat, ihn in klingendes Leben umzusetzen. Szendrei mit dem sehr gut disziplinierten Dresdner Philharmonischen Orchester hielt sich auf höchst ansehnlichen Brucknerhöhen, für einen früheren Opernkapellmeister ein starkes Lob; was fehlt, ist jene unnahbare Mystik, die auch manche Teile der 3. Sinfonie durchzieht. Bei dieser Gelegenheit hörte man auch das temperamentvolle, aber etwas glatte Klavierkonzert von Braunfels in Leipzig zum erstenmal, von Gieseking gespielt.

Max Trapps Sinfonie Nr. 3, die ihre Uraufführung im 3. Gewandhauskonzert erlebte, hat wohl alle etwas enttäuscht, die vor einigen Jahren der Uraufführung der 2. Sinfonie dieses ungemein begabten und glänzend geschulten Berliner Komponisten beiwohnten. Stärker wie diese läßt die in einen Satz verbundene, aber den gewöhnlichen Sinfonietyp aufweisende 3. Sinfonie sich von der Straußschen Sonne bestrahlen. Sicher, Trapp ist ein Sinfoniker, was Strauß ja nie war, er verarbeitet aber wenigstens im 1. Satz geradezu Straußsches Ausdrucksgut. Ein glänzendes, überaus geistvolles Stück ist auch dieses Mal das Scherzo, schön versonnen und von Liebe durchwärmt der langsame Satz, aber doch mit einigem Allzumenschlichen aufwartend, groß gewollt, aber doch nicht so ganz überzeugend der Schlußsatz. Viel Schönes und Echtes, der Flug aber doch etwas gehemmt. Möge uns das nächste Jahr doch nochmals die vorangegangene Sinfonie bringen.

Der Versuch, Hermann Scherchen wieder nach Leipzig zu bringen, dürfte mißlungen sein. Heute ist für einen Künstler, der mit vollendeter Einseitigkeit das Prinzip des radikalsten Fortschritts vertritt, sowohl sich für den letzten Schönberg erhitzt, wie er in Vierteltönen reist, tatsächlich kein Raum im musikalischen Leipzig mehr, weder als Konzertdirigent noch am Konservatorium. Wir brauchen hier Männer mit sicheren, gesunden Zielen, abseits aller bolschewistischen Augenblickserfolge. Frankfurt hat sich gegen das von Scherchen vertretene Prinzip gewendet, und aus ihm die Konsequenzen gezogen, Leipzig dürfte gerade so gut gemerkt haben, daß der Wind allmählich aus anderer Richtung zu wehen beginnt.

Schönbergs 50. Geburtstag ist von einem Teil der Tages- wie Fachpresse sogar intensiv gefeiert worden. Das Bezeichnende lag vor allem darin, daß man so tat, als wäre Schönberg heute nicht nur eine allgemein bekannte, sondern auch anerkannte Größe von größter Bedeutung. Es mutet dies fast humoristisch an, denn der eigentliche Schönberg, lediglich Besitztum fast zählbarer Einzelner, hat mit breiteren Kreisen so gut wie nichts zu tun, er ist, mit andern Worten, lediglich durch das Gehirn einzelner gegangen, die Bestätigung selbst durch engere Musikkreise fehlt völlig, und das nennt man dann allgemein anerkannt. Das sichere, selbstverständliche Auftreten, sonst in der Presse gefährlich, ist in diesem Fall lächerlich, weil eben jede Aufführung eines späteren Schönberg zeigt, daß breitere Kreise nicht das geringste mit ihm zu tun haben. Viel wurde Schönbergs Wort: Kunst kommt nicht vom Können, sondern vom Müssen, zitiert. Ganz schön, nur ist, was richtig an der Sache, von Wagner mit den Worten: Und wie er mußt, so konnt er's, schon lange und vor allem synthetisch gesagt. Doch lassen wir das. In seiner Art wertvoll, weil etwa sogar unfreiwillig aufschlußreich, ist das Schönberg-Heft des „Anbruch" (Universal-Edition), auf das wir noch gelegentlich zurückkommen werden. Auch musikalische Feiern gab es; so feierte die Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Gesellschaft für neue Musik Schönberg mit dem Vortrag der Quartette op. 7 und op. 11 (Amar-Quartett).

Der tschechische Vierteltonsprofessor Alois Hàba hat nun auch die Stadt Leipzig mit seinen neuen Ideen beglückt. In einem, sein nachfolgendes Konzert einleitenden Vortrag schlug er mit der kühnen Sicherheit eines Reformators das Halbton-System in Scherben, indem er es als ein Produkt des Verstandes und nicht des menschlichen Hörvermögens erklärte. Die Relativität des letzteren

und damit auch die der Töne bewies er glänzend durch Singen von Viertels-, Achtels- und Zwölftelstönen und last not least mußte noch das sich unseres Erachtens in ganz undefinierbaren Intervallen bewegende Singen, wie es Hàba von tschechischen Bauern gehört hat, zur Stützung seiner Behauptungen herhalten. Die naive Unverfrorenheit des tschechischen Propheten wirkt bei der offenbaren Aussichtslosigkeit der Bestrebungen heiter. Was sollten wir uns auch die Mühe machen, gegen eine Musikauffassung anzukämpfen, die auf diese Weise Kunst mit Natur indentifizieren will. Besonders ergötzlich war noch, wie Hàba mit der Miene eines kleinen Märtyerers etwa den Worten Ausdruck verlieh, daß er das Bewußtsein habe, eine große Tat vollbracht zu haben und daß es die heranwachsende Generation nun leichter habe, auf dem von ihm beschrittenen Wege weiterzugehen. — Von der nun folgenden praktischen Musik klang Hàbas Klavier-Suite ganz scheußlich, weil sie noch mit relativ einfachen Klängen operiert, in denen die Vierteltöne wie Nadeln stecken. An den nun folgenden Klavierstücken Jan Heřmans konnte man dagegen ein gewisses Wohlgefallen haben. Es ist modernste Musik, die mit komplizierten Vielklängen, wie man sie etwa bei Schönberg findet, operiert. Und da kommt es denn auf eine Handvoll Paprika, will sagen Vierteltöne, gar nicht mehr an. Schließlich gehört eine solche Musik, die sich so weit vom Wesen der Kunst in die verwirrende Mannigfaltigkeit der empirischen Tonwelt verloren hat und in der selbstverständlich auch Viertels- und Achtelstöne existieren, zu den Untergangserscheinungen unserer — nun hoffentlich recht bald voll — erledigten Kunstepoche. W. W.

Ein violinistisches Ereignis darf immerhin darin erblickt werden, daß der bekannte Violinvirtuose Florizel von Reuter nicht weniger als 4 Abende veranstaltet, in denen lediglich Werke für Violine allein (ohne Begleitung) zum Vortrag kommen. Wenn man bedenkt, daß noch ein Schumann den Bachschen Solowerken eine Begleitung beigab, um sie in die Öffentlichkeit einzuführen, so kann man aus dem Vorgehen von Reuter ersehen, welche Entwicklung auch auf diesem Gebiete vor sich gegangen ist. Auf dem Programm sind von alten Meistern folgende vertreten: Thomas Baltzar: Prélude; Paul von Westhoff: Prélude, Sarabande, Gigue; Franz Biber: Passacaglia über den Grundbaß G, F, Es, D; Joh. Georg Pisendel: Sonate in A-Moll; Pietro Locatelli: Suite (nach Capricen von Locatelli frei bearbeitet von Florizel von Reuter); J. S. Bach: die Sonaten in G-Moll, A-Moll und C-Dur und die Partiten in H-Moll, D-Moll und E-Dur; Wilh. Friedr. Rust: Die Sonaten in D-Moll und B-Dur. Von neueren Meistern: Nicolo Paganini: Variationen über „Nel cor più non mi sento“ und 24 Capricen op. 1 (in neuer Bearb. von Florizel von Reuter); Léon de Saint Lubin: Fantasie über ein Thema aus „Lucia di Lammermoor“; Heinr. Wilh. Ernst: Der Erlkönig (nach Schubert) und Variationen über die irische Volksweise „Die letzte Rose“; Henri Wieniawski: 3 Capricen op. 10; Paul Ertel: Violinkonzert G-Moll ohne Begleitung in einem Satz; Max Reger: Sonate Nr. 7, op. 91 A-Moll.

Der 2. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, der vom 16. bis 18. Oktober in Berlin tagte und eine Fülle von zeitbewegenden Fragen ästhetischer oder kunstwissenschaftlicher Natur zur Diskussion stellte, umfaßte auch eine Gruppe „Musik“. „Zur Phänomenologie der Musik“ brachte Hans Mersmann (Berlin) wohldurchdachte, eine neue Methode der musikalischen Analyse behandelnde Anregungen. Herm. Abert (Berlin) entwickelte in einem längeren historischen Exkurs die verschiedenen Anschauungen über „Geistlich und weltlich in der Musik“, dem sich Georg Schünemann (Berlin) mit einem Vortrage über die Beziehung neuer Musik zur exotischen und mittelalterlichen Tonkunst anschloß. Über Stilverwandtschaft zwischen Musik und anderen Künsten“ sprach Hans Joachim Moser (Halle). Sämtlichen Vorträgen folgten Diskussionen, die, wie in allen solchen Fällen, neben zustimmenden auch mancherlei abweichende Meinungen an den Tag brachten. Auch im Rahmen der übrigen Gruppen ward der Musik vielfach gebührend gedacht, und wer die Ausdauer besaß, sämtlichen Sitzungen beizuwohnen (es waren im ganzen drei Vor- und drei Nachmittage), wird mit reichem inneren Nutzen von Berlin geschieden sein. Den Teilnehmern des vortrefflich organisierten Kongresses waren übrigens Freikarten zu mehreren Berliner Bühnen zur Verfügung gestellt worden. Sämtliche Vorträge sollen binnen kurzem gesammelt im Druck erscheinen.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

Bevorstehende Uraufführungen

Bühnenwerke

„Iwan der Schreckliche" von Rimsky-Korsakoff (Krefeld, Uraufführung für Deutschland).

„Juanna" und „Der eiserne Trinker", Opern von Max Ettinger (Städtisches Theater, Nürnberg-Fürth).

„Der Zauberhandschuh", Märchenspiel von Hermann Unger, Text von Gustav Halm (Stadttheater M.-Gladbach im Rahmen der Veranstaltungen der Gesellschaft für Neue Musik).

„Die Liebesbriefe", Oper von Josef Eidens, Text (nach Gottfried Kellers Novelle „Die mißbrauchten Liebesbriefe") von Willi Aaron (Stadttheater Aachen).

„Traumliebe", Musikdrama von Hubert Pateky (Nationaltheater Weimar).

„Ilseines Herz" von Rudolf Karel (Tschechisches Theater in Prag).

„Das Wirtstöchterchen" von J. Zelinke (ebenda).

„Das schlaue Füchslein" von Leos Janáček (ebenda).

„Vor Sonnenaufgang" von E. F. Burian (ebenda).

Konzertwerke

Hugo Lorenz: Orchestersuite „Frühling" (Bonn, unter F. Max Anton).

W. Richter: Sinfonie in einem Satz (ebenda).

Janaczek: Bläseroktett (Prag, Tschechischer Verein für moderne Musik).

E. Riede: Gorm Grymme, Melodrama mit Orchester (Abonnementskonzerte des Singvereins Offenbach und des Sinfonieorchesters Frankfurt a. M., unter Leitung des Komponisten).

Erwin Schulhoff: Streichquartett (Prager Zika-Quartett).

Gustave Doret: Streichquartett (Flonzaley-Quartett).

Hans Oskar Hiege: Sonate für Klavier und Klarinette oder Bratsche (Kassel).

Hermann Unger: „Liebesklage", ein Liederzyklus (Anny Gantzhorn, Stuttgart).

Erwin Schulhoff: Sinfonische Variationen (Prag).

Krása: Zwei Orchesterstücke (ebenda).

Ullmann: Sinfonische Fantasie (ebenda).

Schimmerling: „Kirschblüte", sinfonische Dichtung für Orchester und eine Baritonstimme (ebenda).

Stattgehabte Uraufführungen

Bühnenwerke

„Die junge Gräfin" („La contessina") von Florian Leopold Gassmann (1729—1774), bearbeitet von Dr. K. L. Mayer, München (Nationaltheater Mannheim).

„Der Leierkasten", Tanzpantomime von Jaap Kool, Text von Max Terpis (Berlin, Oper am Königsplatz).

„Primrose", musikalische Komödie in drei Akten von George Gerswhin (London).

„Istar", Ballettmysterium von Bohaslaw Martinu (Prag, Tschechisches Nationaltheater).

Konzertwerke

Bela Bartòk: Tanzsuite in sechs Sätzen für Orchester (Budapest). Die deutsche Erstaufführung wird Eduard Möricke in Berlin veranstalten.

Paul Kletzki: Sinfonietta für großes Streichorchester (Berlin, am 10. November unter Peter Raabe, nicht, wie ursprünglich gemeldet, am 23. Oktober in Aachen. Die Aufführung mußte aus technischen Gründen verschoben werden).

Walter Harburger: F-Moll-Messe für achtstimmigen Chor, Soloquartett, großes Orchester und Orgel (Chorverein St. Rupert, München, unter Josef Ruzek).

Malcolm Sargent: „St. Francis and the little birds", sinfonische Dichtung für Orchester (Neues Sinfonieorchester Leicester unter Leitung des Komponisten).

Johan Wagenaar: „Jupiter Amans", Burleske für Soli, Chor, Klavier und Schlagzeug (Musikvereinigung Utrecht).

Eugen Onegin: Vier Gesänge für Altsolo, Chor und Orchester (Berliner Ärztechor unter Dr. Kurt Singer am 30. Oktober).

Gustav Holst: Choralsinfonie (London).

Leipzig

Eine fein ausgewählte Vortragsfolge moderner Lieder (Hans Sachse, Viggo Brodersen, Josef Haas, Heinrich Kaspar Schmid und Fritz Jürgens) brachte Else Fengler-Winter in ihrem letzten Liederabend im Kaufhaussaal. Der feinnervige dänische Komponist Viggo Brodersen war mit zwei seiner gehaltvollsten, sich durch ihre vollendete Lyrik auszeichnenden Liedern vertreten: „Wie sind die Tage schwer" und „Frühling" (nach Gedichten von Hermann Hesse). Die Künstlerin sang tonschön und mit inniger Empfindung. Hermann Kögler gestaltete die Begleitung mit seinem anschmiegenden innerlichen Ton äußerst feinsinnig. Alles in allem: ein genußreicher Abend, der allerdings besser besucht zu werden verdient hätte.

Lothar Köhnke

Die Leipziger Orchesterfrage hat sich nun so weit geklärt, daß das Genossenschaftsorchester nach weiterer Siebung den Grundstock des von dem Internationalen Verkehrsbureau projektierten Orchesters bilden, in Szendrai seinen Orchesterchef haben und somit finanziell und künstlerisch gesichert dastehen wird, wohl die beste Lösung unter den heutigen Verhältnissen. — An die Öffentlichkeit ist das Orchester bis dahin nicht getreten, hingegen hörte man das Genossenschaftsorchester in einem von dem jungen, unbedingt sehr wagemutigen Dirigenten Emil Kahn veranstalteten Konzert. Es gab da

Händel und Mozart, ganz stilsicher, ferner Busoni (Indianisches Tagebuch), Stephan (Musik für 7 Saiteninstrumente) u. Hindemith (das Foxtrotwerk). Den stärksten Eindruck hinterließ Stephan mit diesem seinen wohl besten und intensivsten Werk. Im Sinne der neuen Musik völlig überholt, stellt es durch seine starken seelischen Qualitäten selbst Hindemith in den Schatten, von Busoni nicht zu reden. Man sieht, was selbst auf dem gelockerten Boden der Vorkriegszeit nicht noch alles möglich war. Ein Werk wie dieses darf der deutschen Musik tatsächlich nicht verlorengehen. Das Orchester spielte durchaus diskutabel, der Dirigent bewährte sich.

Im ersten Gewandhauskonzert verabschiedete sich Julius Klengel nach genau fünfzigjähriger Tätigkeit im Gewandhausorchester als Solocellist unter herzlichster Teilnahme des Publikums. Mit 16 Jahren ist der berühmte Violoncellomeister in das Orchester eingetreten, was ließ sich in dieser Zeit nicht alles erleben! Ein derartiger Mann müßte seine Erinnerungen schreiben, nicht nur launige, sondern auch künstlerisch lehrreiche! Seinen Abschied feierte der vollkommen frische Jubilar mit der Uraufführung eines Doppelkonzerts für Geige und Cello in D-Moll (Op. 61), ein schönes Werk älterer Richtung mit einer sehr sinnigen zweiten Themengruppe. Im dritten Konzert hörte man Pauer Beethovens G-Dur-Konzert spielen; erstaunlich, wie dieser Künstler bei aller männlichen Durchdringung ein geradezu mädchenhaft feines Empfinden entwickelte; der zweite Satz hörte sich so etwas wie der Tod und das Mädchen an. Furtwänglers Leonore Nr. 3 war hochbedeutend, entbehrte an diesem Abend aber der letzten Intensität.

In einer Woche spielten nicht weniger als vier Streichquartette, die beiden hiesigen (Gewandhaus und Davisson) und zwei fremde. Die Wiener Buxbaum-Herren brachten ein neuestes Quartett von Zemlinsky. Zweiundfünfzig Jahre alt sein und derartige Possen, hervorgeholt aus allen Windrichtungen! Die Wiener Herren spielen selbstverständlich sehr gut, ihren Klassikern fehlt aber die vollkommene Einheit. A. H.

Der Chor der Sixtinischen Kapelle, oder genauer mit dem nicht endenwollenden Namen „i cantori delle basiliche patriarchali romane di San Giovanni in laterano, San Pietro in Vaticano, S. Maria Maggiore e Cappella Sistina“, haben nun auch uns Leipziger mit ihrem Besuch beehrt, um für teures Geld hören zu lassen, wie man in Rom Palestrina singt. Es kann nicht wundernehmen, daß der leidenschaftlich-temperamentvolle Vortrag der Sänger mit seinen Rubatis und vulkanischen Fortissimiausbrüchen begeisterten Beifall bei dem Publikum auslöste. Daß aber bei dieser opernhaften, rein auf äußeren Effekt abgestellten Vortragsweise die oft geradezu raffaelitische Klarheit und Reinheit der alten Chorkunst völlig vernichtet wird, empfindet allem nach heute nur, der zu dieser Kunst in ein inneres Verhältnis getreten ist. Wenn die Italiener Palestrina und Verdi nicht auseinanderhalten können, so ist das ihre Sache; aber eine kleine Schande ist es schließlich doch, wenn hier in Leipzig, wo man in der Thomasmotette oft genug die alten Italiener in der idealsten Wiedergabe hören kann, das Publikum sich so hemmungslos von dem sensationellen Auftreten der Sixtiner imponieren läßt. Jedenfalls kann sich Monsignore Casimiri mit seinem Chor zu einem solchen Erfolge gratulieren, wie er denn auch von seiner Konzertreise durch Deutschland nicht nur in pekuniärer, sondern auch kirchenpolitischer Hinsicht wohl befriedigt sein dürfte. —

Das noch nicht lange erschienene Streichquartett Op. 9 „Zurück zur Musik“ von Rudolf Peterka konnte man am 1. Kammermusikabend des Schachtebeck-Quartettes hören. Es ist uns schon lange nicht mehr ein von solch echtestem Musikantentum erfülltes Werk begegnet. Die melodische Erfindung in ihrer naturhaften Art erinnert oft an Dvořak, der Aufbau ist bei aller Freiheit streng thematisch-organisch. In unserer von atonalem Getue erfüllten Zeit wird es einem bei diesem gesunden Musizieren ganz wohl und glücklich zumute, und wir hoffen, der sich immer mehr durchsetzende Komponist werde uns noch manches schöne Werk schenken. Das hierauf unter Mitwirkung von Augusta Schachtebeck-Sorocker gespielte Klavierquartett C-Moll Op. 13 von Richard Strauß dürfte wohl nur noch historisches Interesse beanspruchen, seine Wirkungszeit ist endgültig vorbei. Den Beschluß machte das zweite der „russischen“ Quartette von Beethoven. Das Schachtebeck-Quartett erfreute durch sein klangschönes, wohlabgewogenes Spiel; nur die zweite Violine fiel durch ihren kleinen, wenig tragfähigen Ton etwas aus dem Rahmen, was wohl am Instrument liegen wird. — Ein weiterer Kammermusikabend des hier wohlbekannten Quartettes Paul Hungar, Hans Mlynarczyk, Alfred Witter, Fritz Schertel unter Mitwirkung von Otto Weinreich (Klavier) brachte in sorgfältiger, aber etwas der Plastik ermangelnden Wiedergabe u. a. ein eigentümlich problematisches, bisweilen ganz bachisch gearbeitetes Quartett von J. L. Emborg, das wir gerne noch einmal anhören würden. Stellen von seltener Schönheit und Ausdruckskraft sind darin enthalten. Eine Zumutung dagegen war ein Klaviertrio von Sepp Rosegger. Von dieser aufgewärmten abgestandenen Spülwassermelodik kann einem übel werden. Weg damit! — Einen Liederabend von Hanna Buchwald mit Liedern von Haas, Arnim Knaab und Wilhelm Rinkens können wir mit besonderer Genugtuung verzeichnen. Die Künstlerin besitzt eine so glückliche, zu Herzen dringende Natur, daß sich sogar die teilnahmslos wie Stöcke dasitzende Zuhörerschaft zuletzt zu warmem Beifall hinreißen ließ. Die Cäsar-Flaischlen-Lieder von Joseph Haas sind, auch wegen des Textes, nicht jedermanns Sache, aber sie gehören zu den stärksten und befriedigendsten Schöpfungen, die wir von Haas kennen, und wenn sie immer mit solcher Herzlichkeit gesungen werden, so kann es am Erfolg nicht fehlen. Eine besondere Freude waren die Lieder von Knab. Knab besitzt ganz reine innige Naturtöne, wie wir sie seit Schubert nicht mehr ver-

nommen haben. Wie tief und gar nicht sentimental empfunden ist z. B. das Lied „Hör' mich, du arme Pilgerin“ oder „Die Rose“. Wir dürfen dankbar sein, daß wir noch Leute besitzen wie Knab, die in aller Stille fortwirken und ohne Geschrei abwarten können, bis ihre Zeit gekommen ist. Die „Briefe zweier Liebenden“ von Wilhelm Rinkens enthalten ebenfalls viel schöne und gute Musik, bedauerlich ist nur, daß sich der Komponist immer mit derart seichter Gartenlaubepoesie abgibt. Originell ist im ersten Lied in der Begleitung die Verwendung des Vogelmotivs aus Schumanns „Vogel als Prophet“. W. W.

Ein moderner Orgelabend Günther Ramins interessierte vor allem durch dessen Fantasie E-Moll Op. 4, einem kühnen und elementaren Werke, das durchaus der neuen Zeit angehört. Die Form ist zwar noch etwas unproportioniert, das innere Formgefühl des Komponisten müßte zuerst noch an strenger, gesetzmäßiger Arbeit erstarken um der Freiheit, welche die Komposition einer Fantasie in höherem Sinne verlangt, teilhaftig zu werden. Jedenfalls aber sind die kompositorischen Fähigkeiten Ramins derart beschaffen, daß man von ihm noch ganz Bedeutendes erwarten darf. Eine Tokkata Kaminskis über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ konnte wegen ihrer gequälten Thematik nicht recht befriedigen.

Ein Abend von Josef Krahé mit heiteren Liedern zur Gitarre darf hier wohl auch angemerkt werden, da er uns u. a. eine ganze Anzahl Originalkompositionen Krahés vermittelte, die von ungekünsteltem volkstümlichen Empfinden zeugen. Der launige Vortrag des Künstlers fand herzlichen Beifall. W. W.

An einem internen Abend im Konservatorium spielte Direktor Pauer Bach, Beethoven und Brahms und hinterließ durch sein wahrhaft souveränes, von allem subjektiven Bedingtsein befreites Spiel, Eindrücke unvergeßlicher Art. W. W.

Der prächtige Rathaussaal sah am 7. Oktober eine stattliche Zuhörerschar, die einem köstlichen Lautenliederabend Sepp Summers lauschte. Wohlverdienter, sich nach jedem Vortrage steigernder Beifall brachte den Sänger in eine solche Stimmung, daß er sich in Sang und Spiel immer aufs neue selbst übertraf. Die früher getadelte undeutliche Aussprache war einer fast ganz klaren Textwiedergabe gewichen. Das Lautenspiel kann wohl kaum noch eine Steigerung in Fertigkeit und Klangschönheit erfahren. Wer Summer noch nicht gehört hat, der mag sich bei seinem nächsten Liederabend die Gelegenheit nicht entgehen lassen. Th. Salzmann

Der spanische Gitarrist Andres Segovia (den Ruhm als „Spaniens größter“ dürfte ihm zumindestens Miguel Llobet streitig machen) stand von seinem vorjährigen Konzert her in bester Erinnerung. Demgegenüber erfüllte das diesmalige Programm die Erwartungen nicht restlos. Bach als einziger Deutscher und Ludwigs XIV. Hoflautenist R. de Visée vermochten in zwei Suiten nicht, den spanischen Technikern und Salonkomponisten, die mit neun Nummern (darunter zwei schon im Vorjahre gespielte) antraten, das Gegengewicht zu halten. — Segovias Spiel ist vollendet. Er schöpft die letzten Klangmöglichkeiten aus seinem vorzüglichen Instrument und bietet dem Auge des Gitarrefreundes einen besonderen ästhetischen Genuß durch die wundervoll weiche Technik der Anschlagshand.

Erich Wild.

Wie schon seit 1921, so veranstaltet der Organist Georg Winkler auch diesen Winter wieder alle 14 Tage seine Orgelabende in der Andreaskirche. Zur Mitwirkung sind namhafte Solisten gewonnen. In den am 7. und 31. Oktober stattgefundenen Abenden kamen Werke folgender Leipziger Komponisten zur Aufführung: Karg-Elert: 4 Choralvorspiele; Alfred V. Heuß: 5 Lieder nach Texten von Goethe, Eichendorff und Paul Gerhardt; H. Malz: Zwei Stücke für Violine und Orgel; G. Winkler: 3 Lieder; Paul Klengel: 3 Stücke für Bratsche und Orgel; Franz Meyer-Ambos: Aus den Improvisarien für Orgel; Th. Raillard: Präludium für Orgel; M. Papsdorf: Zwei Lieder für Sopran; A. von Sponer: Adagio für Violine und Orgel; E. Smigelski: Zwei Lieder für Sopran; Ludwig Wambold: Tokkata und Fuge über den Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan!“ — Der nächste Orgelabend Herrn Winklers, der zugleich sein fünfzigster sein wird, findet am 18. November statt. Im Dezember und Januar wird die Aufführung von Werken Leipziger Komponisten fortgesetzt.

Motette in der Thomaskirche.

17. Oktober. Orgel: J. S. Bach, Choralpartita „Jesu meine Freude“. — J. S. Bach, Motette „Jesu meine Freude“.

24. Oktober. Orgel: J. S. Bach, Dorische Toccata und Fuge. — Peter Cornelius (Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag und 50. Todestag des Komponisten) „Liebe“, ein Zyklus von drei Chorliedern nach Dichtungen Johannes Schefflers.

30. Oktober. Orgel: Dietr. Buxtehude, Präludium, Fuge, Ciaconne C-Dur und Choralvorspiel „Ein feste Burg ist unser Gott“. — Arnold Mendelsohn, Motette zum Reformationsfest für 8st. gem. Chor und Soli, Op. 87.

Der Universitätskirchenchor zu St. Pauli veranstaltet im Konzertjahr 1924/25 unter seinem Dirigenten Prof. Hans Hofmann vier Kirchenkonzerte. Zur Aufführung kommen folgende Werke:

Bruckner: D-Moll-Messe oder Ecce sacerdos; Heinrich v. Herzogenberg: „Totenfeier“, „Weihnachts-Oratorium und Passions-Oratorium“; ferner als Uraufführungen:

Walter Böhme: „O Durchbrecher aller Bande“, Choralkantate für Chor, Soli, Solovioline und Orgel; Hanns Kötzschke: „Ich will mich aufmachen“, Kantate für Chor, Orchester und Orgel; Hanns Bauer: „Lobe den Herren, den mächtigen König“, Choralkantate für Chor, Orchester und Orgel.

Prof. Karl Straube hat auf der Nordlandreise des Thomanerchors Joseph Haas' deutsche Singmesse aufgeführt. Im Dezember wird er das Werk im Gewandhaus aufführen.

Anläßlich des deutschen Volksfestes, das die Ortsgruppe Leipzig der Fichtegesellschaft veranstaltete, fand am gleichen Sonntag auch ein Liturgischer Erntedank- und Herbstgottesdienst in der Universitätskirche statt, auf den im besonderen aufmerksam gemacht werden darf. Die sämtlichen Vorträge, nämlich sowohl die Vorlesungen des Pastors aus der Bibel, Fichte und dem „Hesperus“ von Jean Paul wie die zahlreichen allgemeinen und Figuralchöre und Solostücke waren im Hinblick auf den Grundgedanken der Feier gewählt, den sie in mannigfaltiger Weise variierten. Die Chornummern sang der Universitätskirchenchor zu St. Pauli unter Prof. H. Hofmann.

Altenburg

Hier gab es eine Reinecke-Feier besonderer Art: die komische Oper „Der Gouverneur von Tours“ fand eine liebevollste Einstudierung und ein fröhlichst zuhorchendes Publikum. Das Werk verdient heute wieder belebt zu werden, auch wenn man sich der ihm gezogenen Grenzen bewußt ist: Über einem zu vollen Musizieren läßt Reinecke das dramatisch Notwendige etwa vermissen, der Musiker ist stärker wie der Dramatiker. Aber welch reizend frische und gelungene Stücke findet man, welch lebendige Ensembleszenen, wie gesund vor allem die Deklamation! Der Text fröhlich harmlos, in der Art französischer Spieloper. Zur vollen Wirkung bedarf das gar nicht einfache Werk sorgfältigster Einstudierung bei flottester Wiedergabe. Das wurde unter Göhlers musikalischer und R. O. Hartmanns sehr geschickter Spielleitung erreicht. Zu seinen Solokräften darf sich eine Stadt wie Altenburg wirklich gratulieren. A. H.

Baden-Baden

Unsere Bruckner-Feier wurde in Verbindung mit der Tagung katholischer Kirchenmusiker abgehalten, die hier am 27. und 28. September stattfand. Sie bestand aus zwei musikalischen Aufführungen, die ebenfalls auf diese beiden Tage gelegt wurden. Samstag, den 27., gelangte im großen Bühnensaale des Kurhauses Bruckners „Romantische“ durch das Städtische Orchester zur Wiedergabe. Musikdirektor Paul Hein hatte das Werk mit bewundernswerter Konzentration, mit klarem und doch völlig phantasiefreiem Verständnis für Bruckners jähen Stimmungswechsel einstudiert. Das Orchester bewies überall, in den reichen Klangkontrasten, in den variierten Rhythmen und in der wechselnden Intensität des Ausdrucks, unbedingte Sicherheit, Einfühlung, Beherrschung. Die eindrucksvolle Veranstaltung wurde durch den Direktor des Karlsruher Konservatoriums, Franz Philipp, mit dem meisterhaften Vortrag von Bachs C-Dur-Präludium, Largo und Fuge stilvoll eingeleitet. Am darauffolgenden Sonntagvormittag kam in der Stiftskirche die E-Moll-Messe zur Aufführung, um die sich der Gemischte Kirchenchor, die Bläser des Städtischen Orchesters und Alois Meermann (Orgel) verdient machten. Unter der Leitung des Musikdirektors Schäfer wurden die großen Schwierigkeiten namentlich des Chorsatzes glänzend überwunden. A. M.

In Baden-Baden wurde ein neuer Städtischer gemischter Chor gegründet, der sich die Aufführung von Oratorien und verwandter Werke zum Ziel gesetzt hat. Die Leitung des Chors wurde Karl Salomon übertragen. Im Verlauf von wenigen Tagen haben sich über zweihundert Mitglieder aufnehmen lassen. Als erste Aufführung wird Haydns „Schöpfung“ vorbereitet. M.

Berlin

Orgelkompositionen, Motetten, Frauenchöre, Madrigale sowie Klavier- und Violinkompositionen von Friedrich E. Koch gelangten in der Veranstaltung der Friedrich E. Kochgemeinde (sic!) unter Mitwirkung des Madrigalchores: Leiter Prof. Karl Thiel, Elisabeth Ohlhoff (Gesang), Julius Dahlke (Klavier), Prof. Walter Fischer (Orgel), Stephan Frenkel (Violine), Winfried Wolf (Klavier) und eines Kammerorchesters am 21. Oktober im Konzertsaal der Staatlichen Hochschule für Musik zur Aufführung. Außerdem enthielt das Programm dessen Kammerkantate „Weissagung des Jesaias“ für gemischten Chor, Sopransolo, Orgel, Kammerorchester, Op. 42.

Die Singakademie bringt unter Leitung ihres Dirigenten Georg Schumann im kommenden Konzertjahr u. a. G. von Keußlers Jesus von Nazareth und Georg Schumanns Totenklage zur Aufführung.

Dresden

Auch unsere Oper hat nunmehr von der Händel-Renaissance Kenntnis genommen, und zwar auf Grund der besonderen Initiative des Generalintendanten Dr. Alfred Reucker gab man die heitere Oper Xerxes. Für Deutschland wohl die erste Aufführung des Werkes nach der Göttinger Uraufführung. Ich muß nun durchaus den Ausführungen Dr. Rudolf Steglichs im 9. Heft dieser Zeitschrift beipflichten, wenn er die allzu radikale „Neugestaltung“ des Werkes durch Dr. Hagen nicht gutheißen kann, dessen Verdienste um die Wiedererweckung der Händelschen Oper deshalb in keiner Weise geschmälert werden sollen. Die Gestalt des Königs Xerxes, der mit dem berühmten, die Oper eröffnenden Gesang (Largo bzw. Larghetto) den Seelenfrieden feiert, den die Natur gibt, wird denn doch zu sehr verkleinert, und zwar gerade auch für die künstlerischen Ausmaße ihrer musikalischen Charakterisierung. Man mußte sich also fast ausschließlich an dem Genusse genug sein lassen, den Händels Musik an sich gewährt, an ihrer elementaren Kraft und Frische und an ihrer dramatischen Ausdruckskraft, die oft schon die eines Gluck und Mozart vorahnt und unwillkürlich den Gedanken anregen mußte, wie anders der Lauf der Geschichte gewesen sein würde, wenn Händel unter ähnlich günstigen Bedingungen wie in England in Deutschland gelebt und geschaffen hätte. — Vor dem Xerxes hatte die Oper uns noch die Neueinstudierung der Feuersnot und die Erstaufführung der Jo-

sephslegende beschert, Taten, die bereits auf das Konto der „Straußtage" zu beziehen sind, über die also das nächste Mal mitberichtet werden soll. Diesmal wäre nur noch des Abschieds Helena Fortis von der Dresdener Bühne zu gedenken, d. h. einer Künstlerin, die mehr als zehn Jahre eine Zierde der Dresdener Oper und eine „künstlerische Persönlichkeit" war. Eine singende Schauspielerin konnte man sie ja wohl nennen, wenn man sie in ihrer Vereinigung von Spiel und Gesang kennzeichnen will. Sie hatte, väterlicher- und mütterlicherseits ein echtes Theaterkind, vor zwanzig Jahren in Dessau die Bühne als Schauspielerin betreten und war erst dann, durch Scheidemantel ausgebildet, Sängerin geworden. Bevor sie nach Dresden kam, war sie noch in Brünn und Prag gewesen. Außer in der modernen Oper (Tiefland, Tote Augen, Tote Stadt usw.) ragte sie als Wagnersängerin großen Stils hervor (Isolde, Brünnhilde, Kundry) und wurde als solche auch in Bayreuth (1914) gefeiert. Jetzt folgte sie ihrem Gatten W. B. Iltz, dem früheren Mitglied der Dresdener Schauspiele und jetzigen Generalintendanten des Reußischen Theaters, nach Gera, wo ihrer eine umfangreiche Lehrtätigkeit harrt. O.S.

Richard Strauß dementierte in einer Unterredung mit dem Dresdener Musikkritiker Carl Johann Perl das Gerücht, er komponiere ein Libretto nach Gutzkows „Königsleutnant". Er erklärte vielmehr, er arbeite an einer Oper, zu der ihm Hofmannsthal das Buch dichtete, und der den Helenastoff, anknüpfend an den zweiten Teil des „Faust", behandle. Die Oper hieße „Die ägyptische Helena". O.S.

Das sächsische Staatstheater wird im Winterhalbjahr 1924/25 zwölf Sinfoniekonzerte unter Leitung von Fritz Busch veranstalten. Im Rahmen dieser Veranstaltungen werden folgende Werke zur Erstaufführung gelangen:

R. Pick-Mangiagalli: Notturno e rondo fantastico, Adolf Busch: Klavierkonzert (Uraufführung), Arthur Honegger: Pacific Nr. 231, Josef Haas: Serenade und Igor Strawinsky: Sacre du printemps.

Gera

Das Reußische Theater (musikalische Leitung: Dr. Ralph Meyer) brachte als erste Neueinstudierung die Oper „Lohengrin" in völliger musikalischer und szenischer Erneuerung. Dem Theater wurden neu verpflichtet: Hanns Schulz-Dornburg als erster Spielleiter der Oper, Hans Blanke als Leiter des Ausstattungswesens, Martin Gleisner (Tanzbühne Laban, Hamburg) als Tanzmeister und ein großer Teil des Solopersonals.

Der Spielplan der ersten Monate bringt: „Prinz wider Willen" von Otto Lohse, „Pique Dame" von Tschaikowsky in einer eigenen Einrichtung, die das textlich verworrene Werk streng auf die Haupthandlung konzentriert und damit der Novelle von Puschkin stärker annähert, „Schirin und Gertraude" von Paul Graener (in einer vom Komponisten besorgten neuen Fassung), die Tanzpantomime „Der Dämon" von Paul Hindemith, die Oper „Alkestis" von Egon Wellesz und zu Weihnachten eine Neueinstudierung der „Meistersinger".

Herne i. W.

Am 19. Oktober d. J. brachte Musikdirektor Adolf Prümers mit dem von ihm geleiteten Kirchenchor der evangelischen Hauptkirche sein Kirchenoratorium „Das Sakrament des Altars" für Soli, Chor und Gemeindegesang mit Begleitung von Violinenchor, Cello und Orgel zur Uraufführung. Die sichere Wiedergabe des mit feinem Klangsinn geschaffenen Werkes durch den Kirchenchor unter des Komponisten Führung zeugte von sorgfältiger Vorbereitung und seelischer Hingabe. Besondere Freude machte die plastische Deutung der Orgelstimme durch Magdalene Albers. Herner Lehrkräfte und Musikfreunde hatten den Streicherchor übernommen, dessen nicht überlastetes Notenbild sie geschlossen zum Klingen brachten. Als Vertreter der Solopartien waren in Emmy Schumacher (Sopran), Ella Prümers (Alt) und Eberhard Meier (Baß) vollwertige lokale Kräfte verpflichtet, die ihre Aufgaben durchaus beherrschten. Max Voigt

Kassel

Das Staatstheater veranstaltet unter seinem Leiter Robert Laugs im Winterhalbjahr 1924/25 sieben Abonnementskonzerte. Zur Aufführung gelangen u. a. folgende Werke: die II. Sinfonie von Franz Schmidt, die I. Sinfonie von Mahler, die D-Moll-Sinfonie von César Franck und die V. Sinfonie von Sträßer, die sinfonische Tondichtung „Extase" von Skrjabin, „Don Quixote" von Strauß, „Pelleas und Melisande" von Schönberg, „Eine Nacht auf dem kahlen Berge" von Mussorgski, „Visionen" von Wetzler, die „Römischen Brunnen" von Respighi und „Feuerwerk" von Strawinsky, das Klavierkonzert von Pfitzner, das Violinkonzert von Glazounow und die „Lieder einer Magd" von Hindemith.

Der Städtische Konzertchor und der Lehrergesangverein bringt Liszts „Heilige Elisabeth", Pfitzners „Von deutscher Seele", vier Kantaten von Bach, Delius' „Im Meerestreiben" und das „Te Deum" von Bruckner. Ein weiterer Zyklus von acht Konzerten ebenfalls unter Robert Laugs ist ein Beethoven-Bruckner-Zyklus.

Köln

Endlich, vier Jahre nach der Göttinger Rodelinde, hat auch Köln seine erste Händeloper, den „Julius Cäsar", erlebt. Remonds Inszenierung hatte die Bühne in einen Barockrahmen gefaßt. Die Personen erschienen im Theaterkostüm der Händelzeit, so daß Reifrock und Perücke das Bild beherrschten. Die Harmonie mit dem stilisierten Bühnenbild als Verkörperung des Typisierungswillens der „Musikoper" wurde eigentlich nur zu Anfang und am Schluß gestört. G. Szenkars musikalischer Leitung fehlt manchmal der markige Händelklang, und Stilfaktoren von wesentlicher Bedeutung wie die Echoeffekte kamen nicht immer zur Geltung. Sonst aber hatte sich der Dirigent, auch als feinsinniger Rezitativbegleiter an dem hoffentlich bald durch

ein Cembalo ersetzten Klavier, des Werkes mit aller Hingabe angenommen. Der Cäsar von W. Hammes und J. Niklaus als Ptolemäus kamen dem Belcantoideal näher als Rose Pauly-Dreesens Kleopatra.

Dr. Willi Kahl

Ludwigshafen

Hier wurde eine Südwestdeutsche Kammeroper gegründet, an deren Spitze der frühere zweite Kapellmeister des Pfälzischen Landes-Sinfonieorchesters, Fritz Grunert, steht.

Stuttgart

Auf dem Programm der Stuttgarter Madrigalvereinigung (Leiter: Hugo Holle) stehen die Namen folgender zeitgenössischer Komponisten: Haas, Hindemith, Grabner (Uraufführungen), Krenek, Stürmer, Paul Gerhardt, James Simon und Richard G. Greß (Uraufführung). Die Vereinigung ist für eine Reihe von Konzerten nach dem Rheinland und Westfalen verpflichtet worden.

Zeulenroda

In dem ersten städtischen Sinfoniekonzert unter Leitung von Musikdirektor Fritz Sporn gelangte u. a. Julius Weismanns Kantate „Macht hoch die Tür" für Sopransolo, Chor und Orchester zur Wiedergabe.

Musikfeste und Festspiele

Aix-les-Bains (Frankreich)

Für 1925 ist hier ein Mozart-Fest geplant, das eine Wiederholung der Baden-Badener Mozart-Woche bilden soll. Hervorragende amerikanische und französische Künstler haben ihre Mitwirkung zugesagt.

Altona

Zum 100. Geburtstag des hier geborenen Komponisten Carl Reinecke wurde hier ein Reinecke-Fest veranstaltet, das unter Leitung von Felix Woyrsch und Mitwirkung erster Solisten eine Sinfonie und ein Oratorium brachte.

Dresden

Die Festspiele der Schule Hellerau im staatlichen Schauspielhaus fanden nicht, wie wir berichteten, am 12. Oktober statt, sondern mußten auf den 2. November verschoben werden. In der reichsdeutschen Uraufführung des Tanzspieles von Milhaud „Der Mensch und seine Sehnsucht" wirkten außer Valerie Kratina die gesamte Tanzgruppe mit insgesamt 30 Schülern und Schülerinnen der Schule Hellerau mit. Die Leitung des Orchesters hatte Hermann Scherchen übernommen.

Koburg

Das Koburger Landestheater veranstaltet im November Richard-Wagner-Festspiele. Aufgeführt wird der Ring des Nibelungen, und zwar 2. November „Rheingold", 9. November „Walküre", 16. November „Siegfried", 23. November „Götterdämmerung". Als Gäste wurden gewonnen: Ed. Habich-Berlin, Fritz Scherer-Wiesbaden, Wilhelm Rode-München, Elisa Stünzner-Dresden, Adolf Lussmann-Berlin, Karl Seydel-München und Walter Soomer-Leipzig. Die Spielleitung hat Intendant Hofrat Mahling, die musikalische Leitung Prof. Laber.

1. Thüringisches Bachfest in Mühlhausen i. Th.

Seit Jahren arbeite ich als Thüringer Bachforscher darauf hin, daß man auch im Geburtslande eines Johann Sebastian Bach eine Bachpflege nicht vergessen darf, vor allem doch zumindest in jenen Städten des Thüringer Landes nicht, wo einst der königliche Sohn seines Geschlechtes wirkte. Dazu gehört Mühlhausen, die ehemalige freie Reichsstadt, in der Bach vom Herbst 1707 ein Jahr lang wirkte. Der Leiter des Mühlhäuser Madrigalchores — eine ständige Kapelle hat die Stadt durch die wirren letzten Jahre nicht mehr — Walter Steeger veranstaltete nun am 27. und 28. September ein glänzend verlaufenes Bachfest. Als Solisten waren tätig: Ilse Helling-Rosenthal-Leipzig (Sopran), Gg. Walter-Berlin (Tenor), von Zeuner-Rosenthal-Leipzig (Baß), Paul Lohmann-Mühlhausen (Bariton), Günther Ramin-Leipzig (Orgel), weiter einige Instrumentalsolisten. Das Fest war in drei Veranstaltungen geteilt. In der Kirche Divi Blasii, in der J. S. Bach einst wirkte, fand ein Kantatenabend statt. Es gelangten zur Aufführung die Kantaten: „Der Himmel lacht", „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" (Tenor-Solo-Kantate) und die sogenannte Ratswahlkantate „Gott ist mein König", die Bach anläßlich des Ratswechsels von 1707 komponiert hat. Der Sonntag brachte in der Marienkirche u. a. folgende Werke: Passacaglia und Sonate G-Dur (Orgel), eine Baritonarie aus der H-Moll-Messe, während das Abschlußorchesterkonzert durch die beiden Konzerte für drei Klaviere und Orchester und durch die Bauern- und Kaffeekantate bestach.

Als Dirigenten waren Richard Wetz-Erfurt und Walter Steeger-Mühlhausen tätig. Die Solisten verstanden alle, Bach zu singen; es war überhaupt etwas Anerkennenswertes an diesem Bachfest, daß es mit Liebe vorbereitet und in all seinen Teilen geglückt war. Eine verständnisvolle Hand kann auch in Mittelstädten etwas Gutes schaffen.

Man darf nicht vergessen, mit welchen Schwierigkeiten man in solchen Städten zu kämpfen hat, um einen Orchesterapparat für Bach in Fluß zu bringen; auch die Orchesterleistungen blieben durchweg anerkennenswert.

Alles in allem: Mühlhausen konnte sich, das erkannten auch alle führenden Zeitungen Thüringens an, mit seinem Bachfest sehen lassen. Möge es zu einer dauernden Einrichtung werden; aus nah und fern waren die Kunstfreunde gekommen, alle Veranstaltungen waren überfüllt: man kann heute noch Bach in weitesten Kreisen lieben, wenn man seine Werke auch wirklich pflegt. Mögen auch die anderen Thüringer Bachstädte sich an Mühlhausen ein Beispiel nehmen. W. Heimann

Rostock

Bei dem von den Städtischen Bühnen Rostock veranstalteten Norddeutschen Richard-Strauß-Fest kam nun das

neueste Ballett „Schlagobers" zur Erstaufführung. Prof. Max Semmler hatte die Einstudierung übernommen. Als Gäste waren Ami Schwaninger, Iril Gadescow und 24 Tänzerinnen der Wiener Staatsoper erschienen, die neuen Kostüme (160 an der Zahl) waren nach Entwürfen von Emil Pirchan angefertigt worden. Das Orchester stand unter Leitung von Kapellmeister Schmidt-Belden. Das Norddeutsche Strauß-Fest klang mit dieser Aufführung glänzend aus.

Weimar

Anläßlich des 100. Geburtstages und zugleich 50. Todestages von Peter Cornelius findet hier im Nationaltheater eine Corneliusfeier statt, bei der Waldemar v. Baußnern den einleitenden Vortrag halten wird.

Zeitz

Hier fand eine sehr gelungene zweitägige Wilhelm-Berger-Feier statt, über die wir im nächsten Heft ausführlicher berichten werden. Veranstaltet wurde sie von der vor einigen Jahren gegründeten Singakademie unter Leitung ihres Gründers und trefflichen Dirigenten Kurt Barth, der schon letztes Frühjahr die Aufmerksamkeit durch Aufführung von Beethovens Missa solemnis erregt hatte, für die Zeitzer Musikverhältnisse eine außerordentliche Tat. Weit verdienstlicher aber ist noch das Wilhelm-Berger-Fest, das in einem Orchesterkonzert mit der 2. Sinfonie und zwei größeren Chorwerken sowie einem a cappella-Konzert bestand.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Vom 2. bis 4. Oktober fand in der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin ein kirchenmusikalischer Fortbildungskursus statt. Bei der Eröffnung gab der Akademiedirektor Prof. Dr. Thiel seiner Freude darüber Ausdruck, daß sich die kirchenmusikalischen Verbände mit der Akademie zu einer Arbeitsgemeinschaft verbunden haben. Die meisten Vorträge bestritt der Pfarrer Dr. Bachmann, der für die Wiederbelebung und Vertiefung des kirchenmusikalischen Lebens unermüdlich kämpft. Außer ihm sprachen Prof. Reimann, Direktor Thiel und besonders interessant der erblindete Organist Ferd. Schmidt aus Düren-Köln. Praktische Anregungen gab der liturgische Gottesdienst in der Nikolaikirche, bei dem sich der vorzügliche Grunewalder Kirchenchor unter Prof. Franz Wagner, die Prediger Dr. Bachmann und Dr. Horn und der Organist Studienrat Dreyer in den Dienst der guten Sache gestellt hatten. Einen tönenden Abschluß der kurzen, aber inhaltsreichen Tagung, zu der die Teilnehmer aus den entferntesten Teilen Preußens erschienen waren, bildeten die Vorträge des Madrigalchors unter Carl Thiel. T. N.

Walter Hansmann, der bekannte Erfurter Violinpädagoge und Direktor des Erfurter Konservatoriums, hat auch im letzten Jahre wieder gute Erfolge mit von ihm ausgebildeten Schülern erzielt. Die junge Erfurter Geigerin Gertrude Ilse Tilsen erwies sich in zwei öffentlichen Prüfungskonzerten und darauffolgenden Sonatenabenden in Leipzig und München als ausgezeichnete Kammermusikspielerin und Solistin. Zwei Mitglieder des Schachtebeck-Quartetts, und zwar Heinrich Schachtebeck (1. Violine) und Erich Waetzold (Bratsche), sowie der erste Geiger des Dresdener Streich-Quartetts, Gustav Fritzsche, haben ihre Ausbildung ebenfalls durch Herrn Hansmann genossen.

Das unter Leitung des Komponisten Bruno Heydrich stehende Hallesche Konservatorium konnte vor kurzem auf sein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Das Ereignis wurde durch ein kleines Musikfest würdig begangen.

Von Gesellschaften und Vereinen

Bayreuth

Vor kurzem wurde hier der Entschluß gefaßt, sämtliche Richard-Wagner-Vereine zu einer Wagner-Gesellschaft nach dem Vorbilde der Goethe-Gesellschaft zusammenzuschließen.

Deutsche Tonkünstler und Musiklehrer in Dortmund

Zwei Jahre nach dem Zusammenschluß des „Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler" und der „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte" hatte der nunmehrige „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" seine Mitglieder für die Tage vom 3. bis 6. Oktober zu einer „Festlichen Tagung", der ordentlichen Hauptversammlung, nach Dortmund gebeten. Etwa 150 Vertreter der über 9000 Mitglieder zählenden Organisation waren aus allen deutschen Gauen erschienen. Den Vorsitz führte Arnold Ebel, Berlin. Er durfte im Heim des Dortmunder Männergesangvereins mehrere der bekanntesten deutschen Komponisten als „werktätig" in seinen Reihen Schaffende (von Waltershausen, Georg Schumann, A. Reuß, K. Schubert, von Othegraven, E. Behm) unter den Anwesenden begrüßen. Die geschäftlichen Verhandlungen beleuchteten eingehend die ministeriellen Reformbestrebungen auf dem Gebiete des Musikunterrichts, insonderheit die bevorstehende staatliche Regelung des Prüfungswesens, mit der man sich durchgehend befreundete. Zur Durchführung einer erfolgreichen Fachberatung wünschte man die Berücksichtigung von Vorschlägen aus dem Verbandskreise. Die Erteilung von Erlaubnisscheinen durch die Kreisschulräte wurde nicht allgemein gebilligt. Nach der Wahl des bisherigen Vorstandes wurde dessen Gemeinschaft durch die Berufung einer größeren Anzahl namhafter Musiker erweitert, deren Obmann Prof. von Waltershausen, München, dessen Stellvertreter Carl Holtschneider, Dortmund, wurde. Als Ehrenvorsitzenden wählte man den Generalintendanten der Berliner Staatstheater, Prof. Max von Schillings,

Eine Sonderveranstaltung der Dortmunder Schulmusiker belehrte in Vorträgen aus berufenem Munde über die Beziehungen zwischen Schulmusik und Privatmusikunterricht (Maria Leo), den Sinn der Musikerziehung und die volkserzieherische Bedeutung des Musikunterrichts. Aus der großen Reihe der Konzertveranstaltungen seien nur die wichtigsten Aufführungen verzeichnet. Das Deman-Streichquartett, Berlin, wartete mit zwei kammermusikalischen Feiern im alten Rathaussaal auf. Hier erfreute ein Quintett für Klarinette und Streicher des jungen Berliner Professors Kurt Schubert, dessen gesund-moderne, an Brahms gereifte Tonsprache eindringlich und bewegend dem Sehnen nach einer teuren Verstorbenen Ausdruck verlieh. Auch Haasens Streichquartett (Op. 50) interessierte sonderlich durch die eigene Note des Menuettsatzes. Holtschneiders Madrigalchor deutete geschmackssicher a cappella-Weisen von Beer-Walbrunn, C. Schmid und Elsaesser aus. Im Rahmen der Kirchenkonzerte kam eine Messe in D von J. Messner zur Wiedergabe, Gerard Bunk spielte mit farbenreichem Vortrag seine Orgelvariationen über die altniederländische „Klage", Minna Ebel-Wilde verweilte mit feinkultiviertem Sopran und verinnerlichtem Vortrag bei vier ernsten Gesängen von Rich. Wetz, und Fritz Heitmann setzte sein großes Können für die Uraufführung der Passacaglia und Fuge von A. Busch, einer satztechnisch kühnen Arbeit, ein. Das Chorkonzert am Fredenbaum stand unter der Leitung Holtschneiders. Ein ihm zur Verfügung stehender großer Chor, gebildet aus dem Bachverein, der Musikalischen Gesellschaft und dem Madrigalchor, bewältigte von Othegravens poesiedurchwobenes „Marienleben", Schumanns „Sehnsucht" und Ebels „Weihe der Nacht". Mit der Wiedergabe war den Ausführenden ein gewaltiges Stück Arbeit zugefallen. Die tiefste Wirkung löste G. Schumanns „Sehnsucht" aus, der der Chor unter der elastischen Leitung des Komponisten bei guter Stimmverfassung mit sorgsamer Phrasierung diente. Das von Prof. Wilhelm Sieben vermittelte Orchesterkonzert führte die große Hörergemeinde zu Thiessens Hamlet-Suite, deren Totenmarsch durch die eigenartig sprechende Mischung von Unerbittlichkeit und Schmerz im klanglichen Ausdruck starken Eindruck machte. Aus dem Orchesterliederborn des jungen Dortmunder Komponisten Weckauf, dem Fräulein Stammschulte mit gutgeschultem Alt diente, vernahm man die Deutung fesselnder Seelengemälde. Das von Dr. Georgii aus der Taufe gehobene Klavierkonzert von Reuß zeigte den Anhänger der Münchener Schule als den von aufwühlenden Dämonen beherrschten Tonmeister, der das Thematische gerundet mischt und nur die Ruhepunkte (Satz 2) in zarte, resignierte Klänge bannt. Der Solist bewältigte das schwere Werk mit großem Können und starker Einfühlung. Der Instrumentalkörper wußte hier wie in der von W. v. Waltershausen überlegen dirigierten „Apokalyptischen Sinfonie" hohe technische und seelische Spannungen aufzubringen. Am Ende bleibe nicht unerwähnt, daß Prof. Haba (Prag) gemeinsam mit Prof. Herman die Gelegenheit nicht vorübergehen ließ, das Vierteltonklavier der Firma Förster (Löbau) vorzuführen.

M. Voigt

Leipzig

Der Verband deutscher Musikdirektoren, Sitz in Leipzig, feierte vor kurzem sein 25jähriges Jubiläum. Auf der zu diesem Zwecke einberufenen außerordentlichen Mitgliederversammlung gelangte eine Resolution, die folgende drei Forderungen aufstellt, zur Annahme: 1. Die Konzessionierung des Musikerberufs und seiner Unternehmen, 2. Schutz des Meistertitels im Musikerberuf und 3. Wiederaufbau der Stadtkapellen und Ausbildung des Nachwuchses in denselben unter befähigten Leitern.

Musik im Ausland

Bergen

In einem Konzert des hiesigen Sinfonieorchesters kam die sinfonische Dichtung „I Westminster Abbey" von Johannes Haarklou, dem bekannten Senior der dänischen Komponisten, zur Aufführung.

Winterthur

Als Leiter für die Konzerte des Musikkollegiums (gegründet 1629) wurden für die nächste Saison Scherchen, Pfitzner, Andreae, Schoeck, Walter Reinhart, Wilhelm Arbenz u. a. gewonnen. Aus dem reichhaltigen Programm seien folgende zeitgenössische Werke aufgeführt: Othmar Schoeck: Streichquartett Op. 37; Pfitzner: Klavier- und Violinkonzert (Solisten: Walter Rehberg und Alma Moodie); Strawinsky: Klavierkonzert; Strauß: Don Quixote und die „Bürger als Edelmann"-Suite; Ravel; „Scheherazade"; Honegger: „Pacific 231"; Paul Hindemith: Kammermusik Nr. II (aus dem Manuskript); O. Respighi: „Antiche danze ed arie"; Ernst Krenek: Concertino Op. 27; Busoni: „Berceuse élégiaque" für Orchester; Robert Müller-Hartmann: Ouvertüre zu „Leonce und Lena"; Fritz Brun: II. Sinfonie; Bela Bartok: Rumänische Volkstänze für Orchester; Walther Geiser: Lustspielouvertüre.

Persönliches

Walter Niemanns erste Klaviersonate Op. 50 gelangte durch Edwin Hughes in New York zur erfolgreichen amerikanischen Erstaufführung.

An Stelle des verstorbenen Stephan Krehl wurde Paul Graener zum ordentlichen Mitglied der Sachverständigenkammer für Werke der Tonkunst in Sachsen ernannt, ferner Prof. Kroyer zum stellvertretenden Mitgliede.

Otto Klemperer wurde eingeladen, in diesem Monat eine Anzahl Sinfoniekonzerte am russischen Staatstheater in Moskau zu dirigieren.

Von dem Komponisten Walter Flath kamen in Dresden folgende Werke zur Aufführung: „Verzage nicht, du Häuflein klein" für Bariton, Orgel und Trompete sowie drei Lieder (Fürsprache, Stimmung, Volkslied) aus der Rosegger-Reihe.

Der Komponist Josef **Marx** wurde vom Professoren-Kollegium der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien zum Rektor gewählt.

Walter **Courvoisier** und Joseph **Haas** sind vom bayerischen Kultusministerium zu ordentlichen Professoren an der Akademie der Tonkunst in München ernannt worden.

Georg **Schumann** hat ein neues Orchesterwerk, Variationen und Gigue über ein Thema von Händel vollendet. Das Werk erscheint bei Schlesinger (Rob. Linau) in Berlin.

Geburtstage und Jubiläen.

Kommerzienrat Hugo **Bock**, der Senior des bekannten Verlages Bote & Bock, konnte am 4. Oktober auf seine 60jährige Geschäftstätigkeit zurückblicken.

Prof. Hermann **Ritter**, der bekannte Musikgelehrte, Viola alta-Virtuose und einstige Lehrer am Würzburger Konservatorium, feierte unlängst seinen 75. Geburtstag. Für seine selbsterbaute, prachtvoll klingende Viola alta haben sich seinerzeit Wagner und Liszt lebhaft interessiert.

Heinrich **Platzbecker**, Dresden, beging am 14. Oktober das 25jährige Jubiläum als Operettenkomponist. Seine Frühwerke „König Lustik" und „Jenenser Studenten" sind zwar kaum über Leipzig hinausgekommen, aber der „Wahrheitsmund", der am 14. Oktober 1899 im Leipziger Stadttheater die Uraufführung erlebte, ging über mehr als 40 Bühnen und ist auch in jüngster Zeit wieder in Meißen und Hildesheim mit Erfolg aufgeführt worden. In dieser Spielzeit gelangt die Operette in Plauen, Zwickau und anderen Städten zur Neueinstudierung.

Unser geschätzter Mitarbeiter Theodor **Salzmann** konnte am 18. Oktober in körperlicher und geistiger Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag feiern. S. ist ein beliebter Gesangslehrer und hat sich besonders durch seine im Steingräberverlage erschienenen Lautenliederbearbeitungen („Kunterbunt") sowie durch seine Klavierbearbeitung des „Zupfgeigenhansl" (bei Hofmeister) bekannt gemacht. Wir entbieten dem verdienstvollen Manne unsere besten Glückwünsche.

Berufungen.

Horst **Schneider**, bisher Kantor in Rochlitz, zum Domorganisten an St. Petri nach Bautzen.

Kurth **Barth**, der bisherige Leiter der von ihm gegründeten Singakademie in Zeitz, ist nach erfolgreichstem zweimaligen Probedirigieren zum städtischen Musikdirektor in Flensburg gewählt worden.

Karl **Futterer** aus Basel zum Lehrer für Theorie und Komposition an die Hochschule für Musik zu Mannheim und Ludwigshafen. Futterer hat soeben eine neue Oper „Rosario" vollendet, wie auch seine komische Oper „Don Gil mit den grünen Hosen" zu Beginn der Winterspielzeit am Basler Stadttheater ihre schweizerische Erstaufführung erleben wird.

Kapellmeister Erich **Ochs**, der seit drei Jahren die Sinfonie-Konzerte in Cordoba (Argentinien) leitete, von der dortigen Regierung unter Verleihung des Professortitels als Leiter einer Chorschule an der Universität Cordoba.

Der Cellist Hans **Schrader** als Solocellist an das Dresdener Philharmonische Orchester.

Friedrich **Herzfeld** vom Stadttheater in Aachen zum Kapellmeister an das Stadttheater in Freiburg.

Fritz **Müller-Prem** als Generalmusikdirektor an die Pfälzische Landesbühne.

Musikdirektor Martin **Grabert** zum Organisten an die Markuskirche in Berlin-Steglitz.

Der Berliner Gesangsmeister Rudolf **Schwartz** an das Mohrsche Konservatorium (Direktor Carl Robert Blum) zunächst auf drei Jahre.

Hans **Hagen**, zuletzt Solo-Cellist am Frankfurter Sinfonie-Orchester, als erster Solo-Cellist und Mitglied des Schweriner Streichquartetts an das Landestheater Schwerin.

Todesfälle.

Kapellmeister Walter **Wilmking** vom Krefelder Stadttheater ist an den Folgen einer Blutvergiftung gestorben.

Der in Berliner Musikkreisen bestens bekannte Komponist, Klavierpädagoge und Musikkritiker Fritz **Hoyer**, ist nach längerem Leiden im 76. Lebensjahre gestorben.

Musikdirektor Wilhelm **Steinkühler**, eine in den Musikkreisen Hagens sehr geschätzte Persönlichkeit, ist im Alter von 53 Jahren an den Folgen einer Operation gestorben.

Verschiedene Mitteilungen

Das **Grazer Stadttheater**, Österreichs größte Provinzbühne, feierte sein 25jähriges Bestehen.

In den Archiven des Budapester Opernhauses wurde das Manuskript der Verdischen Oper „I masnadieri" aufgefunden. Im Jahre 1853 dort aufgeführt, kam das Werk infolge eines Verbots der österreichischen Zensur nicht über die erste Vorstellung hinaus.

Das unlängst abgeschlossene Wiener Musik- und Theaterfest hat der Wiener Stadtverwaltung anderthalb Milliarden Kronen gekostet.

Auf der vor kurzem in München abgehaltenen Musikalienhändler- und Verlegertagung wurde u. a. ein **Antrag auf Verlängerung der musikalischen Urheberschutzfrist von 30 auf 50 Jahre** einstimmig angenommen.

Zum Andenken an Franz **Abt** soll am 22. Dezember in Braunschweig an dem Hause Fallerslebertorwall, wo Abt während seines Braunschweiger Aufenthalts wohnte, eine Gedenktafel enthüllt werden.

In Hamburg wurde in dem Museum für Hamburgische Geschichte von Dr. Schröder eine Abteilung für Musikinstrumente eingerichtet.

Die Wiener Direktion der Salzburger Festspielhausgemeinde hat ihre Direktionsstelle niedergelegt. Die schon seit zwei Jahren bestehenden Meinungsverschiedenheiten zwischen

der Salzburger und Wiener Gruppe haben zu einem Bruch geführt. Unter den Mitgliedern der Wiener befindet sich u. a. Richard Strauß als Präsident, Sigmund Stransky als Vizepräsident, Franz Schalk und Max Reinhardt.

Die bekannte Leipziger Gesangslehrerin Frau Franziska Martienßen hat in Berlin mit einigen ihrer Schüler ein Einführungskonzert gegeben, das von der Berliner Presse außerordentlich günstig besprochen worden ist. Vor allem wird der einarmige Paul Lohmann als ein kommender Intensitätssänger begrüßt, wie wir denn ebenfalls Gelegenheit hatten, die trefflichen Resultate dieser Gesangsschule zu beobachten.

Ein Bildnis Max Regers. Heinrich Hübners Lithographie Max Regers, eins seiner besten Bilder, ist im Verlag der Kunsthandlung von Emil Richter in Dresden in sehr schöner, überlebensgroßer Wiedergabe erschienen. Die Regerfreunde werden an dem Bild ihre Freude haben.

Bernhard Schusters dreiaktiges musikalisches Schelmenspiel „Der Dieb des Glücks", das kurz vor dem Brande des Staatstheaters in Wiesbaden seine sehr erfolgreiche Uraufführung erlebte, ist für die laufende Spielzeit von den Bühnen in Düsseldorf, Dortmund, Rostock zur Erstaufführung erworben worden.

Beim Rektorwechsel an der hiesigen Universität wurde die Rede des neuen Rektors von dem „Feierlichen Reigen" für 4 Krumhörner von J. H. Schein (Ausg. v. Arnold Prüfer) und dem „Heilig" aus der Deutschen Messe von Schubert (Bearb. v. Friedr. Brandes) umrahmt.

Diesem Heft liegt ein geschmackvoller Weihnachtsprospekt des Steingräberverlags bei.

Zu unserer Notenbeilage

Das Textbuch des Händelschen „Tamerlan" verarbeitet in der für die Oper des 18. Jahrhunderts geläufigen Technik einen historischen Stoff: Gefangenschaft und Tod des von dem großen Mongolenkhan Timur Lengh besiegten osmanischen Sultans Bajasid. Im Mittelpunkt des echt barock komponierten Dramas steht der Kampf der beiden Gewaltmenschen Tamerlan und Bajazet (wie sie italianisiert heißen), aus dem in der Endkatastrophe Bajazet durch selbstgewählten Vergiftungstod siegreich hervorgeht. Daneben beansprucht wesentliches Interesse die Verwickelung, durch die sich die Liebe Asterias, der Tochter Bajazets, und des Griechenfürsten Andronikos hindurchringen muß. Musikalisch betrachtet, tritt das Schicksal des Liebespaares in den ersten beiden Akten sogar in den Vordergrund. Die Gestalten der Asteria und des Andronikos (es sind die Partien der Cuzzoni und des Senesino) hat Händel mit besonderer Feinheit gezeichnet. Ihre Gesangsstücke sind ganz nur in der Wechselwirkung zu begreifen. Zum Verständnis der in der Notenbeilage beigegebenen Szene und Arie des Andronikos sei kurz folgendes bemerkt:
Unmittelbar vorher geht eine Aussprache mit Asteria. Sie wirft dem Andronikos Mutlosigkeit gegenüber Tamerlan vor. Er erklärt, auf die Vermittlerrolle verzichten, dem Machthaber männlich entgegentreten zu wollen. Sie aber, die — um Andronikos zu treffen und zugleich um desto sicherer an Tamerlan Rache zu üben — diesem scheinbar sich zugeneigt hat, antwortet in einer kurzen A-Dur-Arie: Zu spät! Dies Stück unterscheidet sich scharf von den vorhergehenden und nachkommenden Arien Asterias. (Händel hat hier einen Ton gewissermaßen schmeichlerischen und dadurch nur noch beizenderen Spotts angeschlagen, der die sonst steil aufgerichtete Gestalt jenseits der Pathetik weiblich, ja weibchenhaft macht.) Wie weit Asteria in diesem Stück von Andronikos entfernt ist, wird durch das Tritonusverhältnis in den Tonarten der beiden einander folgenden Arien (A- und Es-Dur) gekennzeichnet. Daß Andronikos dabei einfach auf die Tonart seiner letzten, den ersten Akt bekrönenden Arie zurückgreift, charakterisiert die Unwandelbarkeit seiner Empfindung für Asteria, überhaupt seiner inneren Haltung. Es ist lehrreich, auch die beiden Es-Dur-Stücke zu vergleichen. Das erste ist trotz des Kummers über die Verachtung, die er von der Geliebten erfährt, noch gelassen, ein Nachklang der Sicherheit, von der Andronikos' erste Arie in D spricht. Das zweite wirkt eigentümlich erregt; man beachte die sprechenden Pausen, die Baßbewegung, die auffällig schleudernde Koloratur, unruhige Einsatzfolgen des Hauptgedankens, wie sie T. 47/58 bringen (B-Dur, Es-Dur, F-Moll) und anderes mehr! Die Eigenschönheit des einzelnen wird aufgehellt und überboten durch seine Beziehung, seine Bedeutung innerhalb des Ganzen. H. R.

Zu unserm Preisausschreiben

Es sind bis 1. November verschiedene Lösungen eingetroffen, allerdings keine in allen Teilen richtig. Vorläufig läßt sich auf die Frage noch nicht näher eingehen, wir beantworten aber mit Benutzung von Chiffern in aller Kürze die einzelnen Einsendungen.

A. H. in L. Sie haben die von uns gemeinte Stelle sicher gefunden, somit die erste Frage der Aufgabe richtig gelöst. Ihre Erklärung der Stelle geht aber aus dem Text, nicht aus der Musik hervor und entspricht nicht derselben.

E. P. in H. Die entsprechende Stelle haben Sie nicht herausgefunden, Ihre Antwort ist denn auch nicht dieser entsprechend ausgefallen.

E. D. in N. Allen Respekt! Sie haben die richtige Antwort gegeben, aber nicht auf Grund der von uns gemeinten Stelle. Ein Preis ist Ihnen unbedingt sicher.

E. M. M. in B. Ihre sehr langen, mit größter Liebe geschriebenen Ausführungen betreffen leider das eigentliche, von uns gemeinte Problem nicht. Wir werden auf Ihre Ausführungen aber jedenfalls zurückkommen.

noch Kosmos? Was bedeutete dann der Begriff Chaos? Also mehr Mut und Aufrichtigkeit meine Herren, damit auch der beschränkteste Leser deutlich begreift, was erstrebt wird: fiat justitia, pereat mundus — ins Musikästhetische übersetzt: Es lebe der Fortschritt, hol der Teufel die Musik!

Ich halte es für ein Unglück, daß man für die Wertbestimmung musikalischer Kunstwerke die Begriffe Fortschritt und Entwicklung in die Ästhetik eingeführt hat. Die Zusammenhänge der Gegebenheiten, die zur „Musik als Vorstellung" gehören, mögen sie erklären, ins innere Wesen der Musik führen sie nicht. Die Mittel der Musik — im weitesten Sinne genommen — haben sich entwickelt, das ist so wahr, daß es bereits abgedroschen erscheint, wenn man es sagt. Aber die bloße Anwendung der „fortschrittlichsten" Mittel oder ihre Häufung und verblüffendste Beherrschung hat noch nie ein Kunstwerk zustande gebracht. Die Persönlichkeit, die aus einer Musik redet, ist es allein, die ihren Wert bestimmt: ihr Menschentum und sittlicher Adel, ihr starkes Erleben und die Kraft seelisch Geschautes bildhaft zu gestalten.

Nun, eine solche Persönlichkeit ist Peter Cornelius. Ich bin weit davon entfernt, seine Größe zu überschätzen; er ist im eigentlichen Sinne wohl überhaupt nicht groß zu nennen; doch echt und eigengewachsen ist seine Musik, darin beruht ihre Größe. Immer habe ich über die Kraft gestaunt, mit der Cornelius, der Freund und Bewunderer Wagners und Liszts, sich seine künstlerische Selbständigkeit zu bewahren gewußt hat. Dabei ist er der naheliegenden Gefahr entgangen, der heute so viele erliegen, die, um frei von Einflüssen zu erscheinen, beschließen, Narren auf eigene Hand zu werden. Cornelius ist kein Nachahmer oder Mitläufer; seine Musik ist Ausdruck einer in sich geschlossenen Natur von ganz bestimmtem Gepräge. Cornelius beherrscht sein Reich mit selbstsicherer Kraft. Das Kunsthandwerk hatte er bei Dehn gelernt. Wie weit er es darin gebracht, beweisen die in Berlin während seiner Studienzeit entstandenen Werke, in denen die spitzfindigsten Schwierigkeiten des Kontrapunktes spielend bewältigt werden. Das alles galt ihm nichts mehr, nachdem ihm im Verkehr mit Liszt Wesen und Ziel der Kunst klar geworden: Verkünderin reinen Menschentums zu sein, oder, um mit Schumann zu reden: Licht zu senden in die Tiefe des menschlichen Herzens. Die Natur hatte Cornelius das Doppelgeschenk der Poesie und der Musik in die Seele gelegt. Cornelius ist ein wirklicher Dichter, in tieferem Sinne als Richard Wagner, der fast immer einen harten Kampf um die sprachliche Gestaltung seines dichterischen Erlebens zu führen hat. Wie Cornelius' Musik, so ist auch seine Dichtung von schlichter, ungekünstelter Einfachheit, frei von aller Gedankenmühsal, voll tiefen, reinen Fühlens und von einer Eigenart, die es unmöglich macht, ihn irgendwie einzuschachteln. Sein ganzes Künstlertum wurzelt fest im Volkstümlichen; hieraus saugt es die nährenden und belebenden Kräfte; keine Spur von Hitze, Nervosität, Übersteigerung des eigenen Wesens, sondern immer eine klare Einfachheit, die aber nie ins Dürftige abirrt; eine wohlige Wärme. Das köstlichste nicht zu vergessen: ein feiner, geisterfüllter Humor durchleuchtet seine Kunst, ein Humor, der das Ergebnis einer echten innerlichen Freiheit und das Zeichen einer über dem Erdenschmutz schwebenden Seele ist. Bei der dichterisch-musikalischen Veranlagung Cornelius' ist es natürlich und nicht verwun-

derlich, daß in seinen Schöpfungen Dichtung und Musik stets in inniger Verbindung erscheinen. Liszts Rat wies ihn auf die Kirchenmusik; sein Genius wußte es besser. Nicht die Hoffnung auf lärmende Opernerfolge, sondern innerer Drang war es, der Cornelius zum dramatischen Schaffen trieb.

Das Publikum ist seinen Tondramen gegenüber bisher freilich immer durchgefallen; selbst der „Barbier von Bagdad“, ein echtes musikalisches Lustspiel voll poetischer und musikalischer Feinheiten, erscheint nur hier und da auf dem Theater, und die Form, welche das Musikdrama in den letzten Jahren angenommen hat, läßt kaum erhoffen, daß eine Änderung dieser Tatsache eintreten wird. Die Verwechslung der Begriffe des grob Theatralischen mit dem rein Dramatischen, die durch immer stärkere Häufung roh-sinnlicher Mittel erzeugte Abstumpfung der Theaterbesucher haben es zuwege gebracht, daß Bühnenwerke von der Art des „Barbier von Bagdad“ von der Öffentlichkeit einfach ausgeschlossen werden. Welches Kulturgut dadurch brach gelegt und unwirksam gemacht wird, bedenkt keiner der Kunst-Tempelinhaber. Wie schreibt doch Liszt an seinen Freund Wagner? „Oh, faule Niederträchtigkeit, dein Name ist — öffentliche Kunstzustände.“ Was würde er heute sagen? —

Der reiche Schatz edelster Kunst, den Cornelius in seinen Chorliedern niedergelegt hat, ist besser verwaltet worden. Seine Männerchöre sind im Singplan einer jeden Vereinigung zu finden, die ernste künstlerische Aufgaben stellt, nicht öde Vereinsmeierei treibt, deren Ziele weiter reichen, als etwa für ein Preiswettsingen die musischen Albernheiten des Vereinsdirigenten monatelang zu drillen. In seinen Männerchören steht Cornelius der Bedeutung nach neben Schubert und Schumann. Hier ist — für diese Gattung Musik betrachtet — wirkliches Neuland. Ich habe mich immer gewundert, daß man in Hegars Männerchören eine „Reorganisation“ des Männerchorliedes erblickte; ich sehe in seinen Balladen nur die Übertragung eines Stils, der die reine Instrumentalmusik am Ende des 19. Jahrhunderts und weiterhin so verödet und unerträglich gemacht hat: der äußerlichen Tonmalerei. Nichts von alledem bei Cornelius: blühendes musikalisches Leben überall. Herrlicher noch zeigt sich Cornelius’ Genius in seinen gemischten Chören, weltlichen und geistlichen. Werke wie „der Tod, das ist die kühle Nacht“, der „Liebe-Zyklus“ auf Gedichte von Angelus Silesius sind echte Perlen der Chorliteratur. In den letzten Jahren sind in Deutschland allenthalben Madrigal-Vereinigungen entstanden; möchten sich doch diese der Corneliusschen Werke annehmen. Gerade ein kleiner, aus geschulten und musikalisch sicheren Mitgliedern bestehender Chor wird diese Schöpfungen viel vollkommener bewältigen können, als dies einem großen Chor, der im A-cappella-Singen wenig Übung hat, möglich sein dürfte. Cornelius’ Lieder erwähne ich zuletzt, nicht etwa weil sie seine schwächste Leistung bedeuten, sondern weil sie mir Veranlassung geben, auf eine Art Pflege seiner Kunst hinzuweisen, die zunächst geeignet ist, sein Werk durch die gegenwärtige künstlerisch-musikalische Zerrissenheit hindurchzuretten und zweitens, weil das Liedschaffen Cornelius’, abgesehen von dem reinen Glück, das die Beschäftigung mit dieser Musik gewährt, das Gemüt so veredelt, daß jede musikalische Gemeinheit von einer durch jene Lieder gebildeten Seele als solche empfunden wird — ich meine die Pflege dieser Musik im häus-

lichen Kreise. Der Begriff der Hausmusik hat — nicht ohne Schuld der öffentlichen Kritik — einen etwas unangenehmen Beigeschmack erhalten. Die Kritik pflegt Werke, die sie nicht für vollwertig ansieht als „für die Hausmusik geeignet" wohlwollend zu bezeichnen. Lieder gehören zunächst überhaupt ins Haus, genau so wie die Kammermusik; (schon der Name deutet das an).

Von der Art der Musik, die im Hause gepflegt wird, hängt die Höhe der musikalischen Kultur eines Volkes ab. Konzerte zu besuchen ist nur wenigen vergönnt. Dazu kommt, daß der Konzertbesucher — ich denke hauptsächlich an Liederabende — nur ein Bruchteilchen der vorhandenen Schätze kennenlernt. Die Kenntnis der musikalischen Werke und damit das, was man musikalische Bildung nennt, kann nur durch eine planvoll geübte Hausmusik erfolgen, daraus folgt, daß nur Wertvolles — und nicht „auch" oder „noch" zur Hausmusik Geeignetes — für sie in Frage kommen kann. Und hier müßte nun unser Meister Cornelius an erster Stelle stehen. Seine Lieder — nicht nur die „Braut"- und Weihnachtslieder — sondern alle enthalten soviel Inniges, Holdes, auch Ergreifendes, Ernstes daß nur ein verödetes Herz fühllos dabei bleiben kann. Dazu kommt, daß Cornelius' Lieder dem Liebhaber, dem es mit der Musik wirklich Ernst ist, keine unüberwindlichen, ja kaum größere Schwierigkeiten bieten.

Wer den Menschen und den über seine Kunst nachdenkenden Cornelius kennenlernen will, der greife nach seinen Briefen und musikalischen Schriften. Die Briefe werden dem Leser die alte Wahrheit bestätigen, daß Mensch und Künstler eine Einheit bilden, daß die Kunst nichts anderes ist als das Spiegelbild der seelischen Welt des Schaffenden — „vom innern Gold ein Widerschein!" — oft freilich auch von andern Dingen. Der Schriftsteller Cornelius zählt zu den feinsten und fruchtbringendsten Erscheinungen; seine umfassende Geistesbildung, seine Dichterveranlagung und sein musikalisches Schöpfertum, ein auserlesener, wohlgegründeter Geschmack und ein starkes Einfühlungsvermögen ließen ihn das Richtige finden, so daß seine Urteile heute noch Wahrheitsgehalt aufweisen. Das Wohltuende seiner Schriften ist, daß er aus dem Wesen des Kunstwerks sein Urteil gewinnt, und nicht, wie es heute geschieht, eine Teilwahrheit zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen macht, und die Dinge so lange biegt und zerrt, bis sie die gewollte Wahrheitsform annehmen.

Die anfangs erwähnte Tatsache ist nicht fortzuleugnen: Cornelius' Musik ist heute in den Hintergrund gedrängt. Liegt die Schuld an ihm? Ich glaube: Nein! Sie liegt an uns. Wir haben den Sinn für Einfachheit, Schlichtheit, Kindlichkeit verloren. Wir wollen alles nur recht massig, kolossalisch haben; eine törichte Einseitigkeit. Halten wir uns doch an die Natur als unsere Lehrmeisterin: sie türmt mächtige Gebirgsmassen auf; aber ist ein liebliches, welliges Hügelland deshalb der Betrachtung unwert? Und in solche stille Seelenlandschaften führt uns Cornelius' Musik. Ergehen wir uns nur ruhig in diesen lieben Gefilden; das Große, an dem die deutsche Musik so reich ist, bleibt uns unverloren. Ja, ich glaube, daß wir das Große in der deutschen Tonkunst viel tiefer erfassen werden, wenn wir uns bemüht haben, ihr ganzes Gebiet zu durchwandern und unser Sinn und Seele dahin erzogen haben, das Echte und Lebendige auch zu erfühlen, wenn es sich im Kleinen zeigt. Das Geistgeborene, aus überirdischen Bezirken stammende ist immer wertvoll, weil es uns Kunde

gibt von einer Welt, die der unseren, von der Angst des Irdischen erfüllten übergeordnet ist, weil durch jedes wahre Kunstwerk ein Lichtstrahl aus jener reinen Welt hineingeleitet wird in unser dunkles Dasein. Liebevolle Dankbarkeit dem Genius und Treue seinem Werke gegenüber; ist das so schwer? Bewahren wir sie Peter Cornelius — der anima candida der deutschen Musik.

Goethe=Zelters Lied „Um Mitternacht"

Ein Goethe-Porträt in Liedform

(Mit dem Lied als Musikbeilage)

Von Dr. **Alfred Heuß**

Wir dürften auch dieses Jahr nicht würdiger beschließen können als mit der näheren Betrachtung eines tiefen, ernsten Liedes, das uns sowohl im menschlichen wie künstlerischen Sinn etwas vorwärtsbringen kann. Galt die letztjährige Betrachtung dem Voß-Schulzschen Sylvesterlied: Des Jahres letzte Stunde, so sei dieses Mal ein Gedicht von Goethe gewählt, und zwar eines seiner schönsten aus seinen späteren Jahren, das 1818 gedichtete: Um Mitternacht ging ich, das sofort nach Berlin an Goethes intimsten Freund der letzten Jahrzehnte, an Friedrich Zelter geschickt wurde, auf daß er es möglichst bald mit der nötigen Musik versehe. Hatte Goethe als Dichter doch von Jugend an ein derart inniges Verhältnis zur Tonkunst, daß er seine eigentlichen Lieder, wie er seine spezifisch lyrischen Gedichte selbst bezeichnete, überhaupt nicht gesprochen, sondern nur gesungen wissen wollte. So war er auch sein ganzes Leben dahinterher, geeignete Komponisten für seine Lieder zu finden. Das war's auch, was ihn mit Zelter zusammenbrachte. Daß sich über diese künstlerische Verbindung hinweg, ein herrliches, in mancher Beziehung immer noch nicht genügend gewürdigtes Freundschaftsverhältnis entwickelte, hatte Zelter nicht nur seiner Kunst, sondern seinem ganzen, von keinerlei modischem Zeitgeist angekränkelten, männlich-gesunden Wesen von seltener Tüchtigkeit zu verdanken. Die deutschen Musiker dürfen sich bis in alle Zeiten darüber freuen, daß ein Goethe zu dem besten Freunde seines Alters einen Musiker auserkoren hat, einen Musiker zudem, der sich von unten herauf gearbeitet und keineswegs eine gelehrte Bildung besessen hat*). Trotzdem hat dieser Zelter seinem großen Freund mehr Lebensvolles und männlich Geschautes zu geben vermocht, als Dutzende feingebildeter Männer in dessen Umgebung. Zelters kerngesunde, ebenso anschauliche wie von frischestem Mutterwitz durchleuchteten Briefe waren für den sich von seiner romantisch weichen, sich zersplitternden Zeit immer mehr absondernden Goethe oft reine Wohltaten. Als Liederkomponist traf Zelter mit seinem männlich klaren Geist, dem aber ein fast weiblich zartes Innere zur Seite stand, gerade jene Seite des Gedichtes, die Goethe durch die Musik in Schwung gesetzt wissen wollte. „Deine Kompositionen", schreibt er einmal seinem Freund,

*) Von Hans Pfitzner ist in seiner auch sonst verunglückten Schrift „Die Ästhetik der musikalischen Impotenz" Zelter geradezu beschimpft worden. Als Entschuldigung kann schließlich einzig gelten: Pfitzner kennt weder sich noch Zelter, wie vor allem auch Goethe nicht.

„fühle ich sogleich mit meinem Wesen identisch; die Musik nimmt nur, wie ein einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe. Bei den andern Komponisten muß ich erst aufmerken, wie sie das Gedicht genommen, was sie daraus gemacht haben.“ Das lag nicht nur an einer gewissen inneren Übereinstimmung der beiden Männer überhaupt, sondern auch daran, daß sich Zelter in redlichstem Eifer bemühte, in Goethes Welt immer heimischer zu werden. Inwiefern ihm dies gelang, soll nun gerade unser Lied zeigen, mit dessen dichterischem Teil man sich zunächst beschäftigen möge.

Um Mitternacht.

Um Mitternacht ging ich, nicht eben gerne,
Klein kleiner Knabe, jenen Kirchhof hin
Zu Vaters Haus, des Pfarrers; Stern am Sterne,
Sie leuchteten doch alle gar zu schön;
Um Mitternacht.

Wenn ich dann ferner, in des Lebens Weite,
Zur Liebsten mußte, mußte, weil sie zog,
Gestirn und Nordschein über mir im Streite lag,
Ich gehend, kommend Seligkeiten sog;
Um Mitternacht.

Bis dann zuletzt des vollen Mondes Helle
So klar und deutlich mir ins Finstre drang,
Auch der Gedanke, willig, sinnig, schnelle
Sich ums Vergangne wie ums Künftige schlang;
Um Mitternacht.

Das Gedicht gehört zu jenen, die sich Goethe geradezu unbewußt in den Sinn legten und es ist nicht zufällig, daß er sich darüber mehrfach mit sichtlicher Genugtuung äußerte. „Man lasse mich bekennen,“ schreibt er in der Anzeige von Zelters Neuer Liedersammlung (1822), „daß ich, mit dem Schlag Mitternacht, im hellsten Vollmond aus guter, mäßig aufgeregter, geistreich anmutiger Gesellschaft zurückkehrend, das Gedicht aus dem Stegreif niederschrieb, ohne auch nur früher eine Ahnung davon gehabt zu haben.“ Das Gedicht gehört damit auch zu jenen undefinierbaren Gebilden, die Goethe mit dämonisch bezeichnete, dämonisch natürlich im Sinne des Dichters genommen. In drei Strophen, den drei Lebensaltern, sehen wir im symbolischen Glanze der Mitternacht Goethes Leben vor uns sich entwickeln, und zwar mit einer solchen Fülle von Beziehungen untereinander, daß man ihrer immer mehr gewahr wird, je länger man sich mit dem Gedicht beschäftigt. Kindheit, Mannestum, Vollendung sind der Inhalt der drei Strophen, das Treibende sind zwei miteinander kämpfende Gegensätze, wie um Mitternacht der alte mit dem neuen „Tag“ zu streiten beginnt. Beim Kind streitet die Furcht vor der Kirchhofsmitternacht mit der siegreich hervorgehenden Freude am glitzernden Sternenhimmel. In der zweiten Strophe symbolisiert sich der Kampf mit einem dämonischen Lebens- und Liebestrieb in dem Streit der mitternächtlichen Gestirne mit dem kommenden Tag des Nordscheins. Bis dann in der letzten Strophe der erst jetzt hervortretende klare Vollmond — als Symbol geistig hellen Bewußtseins — einen Menschen bescheint, dessen streitend Inneres zu seherischer Ruhe und Klarheit gelangt ist, einen Weisen aber, der sich dem einst streitend — d. h. neugebärenden — Vergangenen immer noch ebensosehr verwachsen fühlt wie dem Künftigen. Daß Goethe die Verbindung

mit dem Gewesenen, dem einst bestimmenden Triebleben, gewahrt wissen will, beachte man wohl, wird doch durch diese Synthese nicht allein die letzte Strophe noch im besonderen mit den beiden anderen verbunden, sondern dadurch zugleich die Gewähr für weitere Entwicklungen gegeben. Das „Stirb und werde“ hört bei einem Goethe nie auf. Diese paar Bemerkungen zum allgemeinen Verständnis des Gedichtes mögen genügen; auf Einzelheiten läßt die musikalische Fassung der Worte eingehen.

Wir stehen also einem Gedicht mit einer ausgesprochenen, starken Entwicklung gegenüber, wofür Goethe aber dennoch die strophische Form gewählt hat, wählen mußte, so wir ja wissen, wie das Gedicht entstanden ist. Ein eigentlich moderner Komponist würde nun den Gedanken, dieses strophisch zu komponieren, schon wegen dieser Entwicklung abweisen. Ich kann doch, würde er sagen, eine Melodie nicht brauchen, die sowohl dem kleinen Knaben wie dem vollendeten Mann angehört; das widerspräche der Wahrheit. Diese echt empirische Auffassung hat ein tieferer Kopf, der zugleich das Wesen der Musik kennt, also wirklicher Musiker ist, allerdings rasch widerlegt. So, sagte er, Sie glauben also, daß der junge und alte Goethe ganz verschiedene Wesen sind, andere „Melodien“ haben, der Mensch sein Herz gerade so oft mit einem andern vertauscht, als sein Leben „Strophen“ hat? Gerade so komponiert Ihr auch in gleichem Maße gegen die innerste Natur des Menschen wie gegen das Wesen der Musik und bildet Euch darauf noch obendrein ein Gewaltiges ein. Geht mir weg, Ihr seid „Engländer“, Empiriker, aber keine Musiker!

Es gereicht mir aber zur besonderen Freude, einen bekannten heutigen Komponisten nennen zu können, der unser Gedicht in freier Strophenform komponiert hat, Hermann Zilcher in seinen vor einiger Zeit bei Breitkopf & Härtel erschienenen Goetheliedern, allerdings ein Komponist, der mit der heutigen modernen Richtung nichts zu tun hat. Das schöne Lied soll auch etwa zum Vergleich mit dem Zelterschen herangezogen werden, und wenn sich auch ganz gehörige Einbußen gegenüber früherer Liedkunst herausstellen, so begrüßt man trotzdem derartige Anzeichen als den Beginn einer neuen, sich besinnenden Zeit.

Wer nun, sich stützend auf die eben gemachte Bemerkung der inneren Unveränderlichkeit des Charakters bei aller Entwicklung, das Gedicht strophisch komponieren will, wobei selbst die Fähigkeit, eine echte Strophenmelodie zeugen zu können, angenommen wird, stößt auf ungeahnte Schwierigkeiten: die Melodie will sich den anderen Strophen um so weniger fügen, je genauer es der Musiker mit der geistigen Herausarbeitung des Textes nimmt. Daran ist das Gedicht mit seiner inneren Vielgestaltigkeit schuld, und auch Zelter hat es zuerst mit eigentümlichen Augen betrachtet. Er schreibt — wir sind von seiten beider Autoren über kein Goethelied besser unterrichtet wie über das unsrige — darüber einige Zeit nach der Komposition (24. März 1818):

„Das Gedicht nahm sich auf dem Papier wundersam aus: wie ein Werkstück, geadert, gekörnt, dabei durchsichtig; es lag wie eine Krone im Wasser.“

Die ersten Worte beziehen sich auf die Struktur der Verse, die in jeder Strophe, durch den Reichtum an Gedanken herbeigeführt, anders ausgefallen ist, die zweiten Worte aber darauf — und so etwas kann nur ein tiefer Kenner von Strophengedichten wie Zelter bemerken —, daß trotz aller Mannigfaltigkeit die innere Strophenform, gleich einer Krone im Was-

ser, durchschimmert. Ich will nicht ausführlicher werden als unbedingt nötig, sonst würde ich auch die innere Strophenform des Gedichts zu erklären suchen; klar kann sie aber jedem durch Zelters Komposition werden.

Ein derartiges Gedicht in vollem Bewußtsein der Schwierigkeiten in der als durchaus notwendig angesehenen strophischen Form zu komponieren ist etwas ganz besonderes; man muß, um die Worte plastisch fassen zu können, die Noten geradezu wie ein Bildhauer heraustreiben, also etwas tun, was nach Auffassung des 19. Jahrhunderts im Strophenlied für ganz unmöglich gehalten wird. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Sichtlich befriedigt fährt Zelter auch fort:

Mein Phidias regte sich, den Marmor appetitlich betrachtend, und dachte ihm die Gliedmaßen zu lösen vom dunkeln Wort und freigestaltet es vor den Augen Anderer in Bewegung zu setzen, und zwar, wohlgemerkt: ohne abzuschlagen und anzusetzen, denn das war das Rätsel." (Das letztere bezieht sich auf die strenge Innehaltung der Strophenform, weder Verminderung noch Vergrößerung des Umfangs.)

Eines vor allem ist in diesen außerordentlich gegebenen Worten -- besitzt dieser Zelter nicht die Sprache eines Plastikers? — für unsere Zeit wichtig: der Musiker nimmt sich vor, dem Dichter hilfreich an die Hand zu gehen, den Sinn der „dunklen" Worte zu lösen, Licht in das Ganze zu bringen, kurz, gerade auch im geistigen Sinn klärend zu wirken, womit sich Zelter noch ohne weiteres zur Musikauffassung des 17. und 18. Jahrhunderts — ein Schütz und Bach sind Exegeten, Ausleger des Wortes — bekennt. Das 19. Jahrhundert hat seine Aufgabe im ganzen gerade im Gegenteil erblickt, Verdunkeln ist das Feldgeschrei seit vielen Jahrzehnten, und mit dieser Verdunklung nicht nur der Konzertsäle und Opernbühnen, sondern, Hand in Hand gehend, der ganzen Köpfe sind wir auch allenthalben Katastrophen entgegengetrieben. Kann's heute etwas Unzeitgemäßeres geben als die Auffassung, daß die Musik ein gedankenschweres Gedicht leichter verständlich machen soll? Haben wir doch im 19. Jahrhundert und in unserer Zeit glücklich herausgebracht, daß die Musik es überhaupt mit nichts bewußt klar Geistigem zu tun haben könne! Aber Formalistenkram, Klangvisionen, Physiologisches und Halluzinatorisches, Stimmungsdreherei und Gefühlsathleterei, da sind wir groß, da sind wir Helden. Indessen, wir haben zu untersuchen, ob dieser Zelter auch als Künstler hält, was er als Briefschreiber verspricht.

Auch wer das Lied nur überblickt, gewahrt ein überaus stark variiertes Strophenlied, wie er ein solches — das sei gleich bemerkt — auch in der damaligen Literatur kaum wieder finden wird. Auch nicht eine einzige Verszeile stimmt mit der andern völlig überein, die Verschiedenheiten sind etwa so groß, als stünde man gesteigerten instrumentalen Variationen gegenüber, oder man hätte eine neue Melodie vor sich. Alles wird aber durch eine gewissermaßen unsichtbare Form sowie durch die Harmonik der immer gleichen Begleitung in ganz eminenter Weise zusammengehalten, und müßte ich nicht, um wirklich verstanden zu werden, zu breiten Ausführungen greifen, so könnte auch hierüber alles Nötige gesagt werden. Man darf ein derartiges Lied auch nicht nur lesen wollen, sondern muß es singen und spielen, das Auge steht einem wunderlichen Formgetriebe gegenüber, während das Ohr, das äußere und das innere, fast ohne weiteres eine innere Form wahrnimmt. Das sei auch

mit allem Nachdruck bemerkt: Hinsichtlich vokaler Variation gehört dies Lied zum Kühnsten und geistig Selbständigsten, was jemals auf dem Gebiet der strophischen Vokalvariation geleistet worden ist, Beethovens Freudenvariationen in der neunten Sinfonie miteingeschlossen. Hier, auf diesem Gebiet, hätten sich dem Lied des 19. Jahrhunderts ganz neue Gegenden erschlossen, die Entwicklung brach aber teils jäh, teils allmählich ab, und was später ein Robert Franz und selbst ein Brahms hinsichtlich strophischer Variation geleistet haben, kommt über kleine Berghügel nicht hinaus. Keiner von ihnen hat sich ja auch im Lied nur entfernt an so geistige Aufgaben gewagt wie gerade auch dieser Zelter. Wenn wir nur erst einmal klar einsehen, daß wir in geistiger Beziehung seit hundert Jahren ganz ungemein zurückgekommen sind, so wäre schon viel, sehr viel erreicht. Man wüßte dann eben, wo es vor allem fehlt.

Ich will nun, ohne weiter dahinter liegende Fragen zu behandeln, in Kürze versuchen, das von Zelter Herausgearbeitete einigermaßen klar zu machen; der Leser sei sich aber immer bewußt, daß die Strophenform die sowohl einfachste wie tiefsinnigst-verwickeltste Vokalform ist, die es überhaupt gibt. Vielleicht wird ihm auch ohne näheres Eingehen klar, daß sich nur auf dem urmusikalischen Untergrund einer echten Strophenmelodie so viel Geistiges zu plastischem Ausdruck bringen läßt, wie es sich uns bei näherer Betrachtung des Liedes förmlich aufdrängen wird. Dabei machen wir zugleich eine Schule im musikalisch-plastischen Sehen des Wortes durch, einer heute fast gar nicht mehr zur Betätigung gelangenden Fähigkeit. Und zwar nicht zum wenigsten durch die ganz einseitige und unvollständige Ausbildung der Musiker an unsern Konservatorien, die eine ihrer Hauptaufgaben darin zu erblicken erscheinen, den künstlerischen Menschen in ihren Zöglingen möglichst gründlich zu ersticken; in diesem Sinn sind es auch geradezu Mordanstalten.

Zunächst müssen wir aber fragen, wie Zelter dazu kam, für ein mitternächtiges Lied eine helle Tonart zu wählen. Hat nicht Zilcher recht, wenn er Es-Moll zum Einsatz nimmt und dann, im Vollmond der dritten Strophe, nach Es-Dur hinüberleitet? Zilchers Auffassung ist sicher ganz sinnig, wie's aber mit Dur und Moll der gleichen Tonart steht, ersahen wir im letzten Heft, und daß der junge und alte Goethe sich wie Moll und Dur gegenüberstehen, darüber hätte der Musikforscher Goethe, der so angelegentlich gerade auch über die beiden Tongeschlechter nachdachte, unzweifelhaft den Kopf geschüttelt. Freilich, Zilcher nimmt den Ausgang von der Stimmung, nicht vom eigentlichen Charakter, und da läßt sich über eigentlich geistige Fragen überhaupt nicht disputieren. Dur muß das ganze Lied sein, wenn es wirklich auf Goethe gehen will, eine helle Durtonart wählte Zelter zunächst wohl aus einem ähnlichen Grunde wie Mozart, der für die Mondscheinszene im Don Juan sogar zu E-Dur gelangte. Erscheint im Mondschein nicht alles gespenstisch heller als im Tageslicht, d. h. ist der Gegensatz der als solcher dunkeln Nacht zu einer sternenklaren und gar hellen Vollmondnacht nicht größer als der des unbesonnten und besonnten Tags? So dachte man wenigstens zu Goethes Zeit. In unserem Lied kommt noch das innere Durlicht hinzu, für mich speziell steht Goethe ebenfalls in ausgeprägtem D-Dur, schon deshalb, weil wir da gleich sowohl in der Liebestonart A-Dur wie in H-Moll sind. Daß diese beiden Tonarten in Zelters Lied eine besondere Rolle spielen, hat mich denn

auch — nachträglich — noch besonders gefreut. Und nun an den „Text" selbst!

Bemerkt man ohne weiteres, wie herrlich sich die Nacht in geheimnisvollem Septimengang hinuntersenkt und wie die Benutzung tiefer Brusttöne unmittelbar in nächtliches Fühlen leitet? Das ist gleich das erste Beispiel echtester vokaler Wortplastik, kein noch so fähiger Deklamator kann hier mitkommen. Wenn ich gelegentlich einmal aus Zilchers Lied zitiere, so geschieht es lediglich der Sache wegen, d. h. um den Unterschied zwischen einst und heute an hervorragenden Beispielen aufzuzeigen. Zilcher, der folgendermaßen beginnt:



verfährt vollkommen anders wie Zelter. Seine wohlgestaltete Melodie, als solche klein und eng, fast ängstlich zugeschnitten, prägt zur Hauptsache nur ein Moment aus, wie sie fast lediglich Gefühl bleibt. Während Zelter, bei dem außerdem Goethesche Weite herrscht, zugleich und vor allem auch Charakter ist. So ist er auch, rein vokal aus den Worten das letzte herausholend, unendlich viel reicher. Wir werden dies gleich im einzelnen sehen. Vorher sei aber noch zur Sprache gebracht, was die gleiche Anfangsphrase bei den zwei andern Strophen sagt. In der zweiten Strophe liegt der Nachdruck auf „ferner": So, mit kühner Oktavenbindung — kühn und doch nicht sprunghaft! — tritt Goethe aus dem Dunkel der Jugend in das Leben, und, noch weitergehend, auch der Mann muß immer wieder aus den Tiefen der Jugend schöpfen können. In der dritten Strophe taucht das „zuletzt" wieder, und zwar mit Nachdruck, in die mitternächtige, symbolische Tiefe, dann aber stößt man auf das dieses Mal ohne jede Verbindung gebrachte hohe Oktaven-H auf „das". Steht es in seiner Isoliertheit nicht leuchtend da wie der helle Vollmond? so daß auch niemand fragen wird, warum das nebensächliche Wörtlein so hervorgehoben sei. Ist doch auch dieses außerordentliche Lied nicht allein vom Standpunkt der reinen Liedprinzipien zu verstehen. Vor allem: Paßt die etwas variierte Anfangsmelodie nicht auf alle Strophen gleich herrlich, wird sie im Gegenteil nicht immer vielsagender? Doch weiter.

Das „ging ich" gibt mit seinem zögernd langen Halten auf h und dem Synkopenabbrechen, der nun folgenden Pause und zuletzt dem geradezu eiligen „nicht eben gerne" den Inhalt der Worte in einer Anschaulichkeit keit wieder, die kaum zu überbieten sein wird; oder kann etwa Zögern, Sich-einen-Ruck-geben, Warten, dann Eilen besser gegeben werden? Die Fassung der letzten Worte mit ihrem rezitativartigen Charakter greift zu allem hin das Moment des Erzählens auf. In der zweiten Strophe mit der ziemlich starken Umbildung ist der mutig andringende Auftakt zu dem volltönenden „Leben" außerordentlich sinnreich: Mit der Kraft starker Auftakte trat ein Goethe ins Leben. Die Nebenwörtchen werden hier wieder in ganz anderem Sinn verwendet als vorhin. Über die Beziehung von „Lebens Weite" (zweite Strophe) und „Mondes Helle" (dritte Strophe) mag sich jeder selbst seine Gedanken machen, wie es unmöglich ist, alles zur Sprache zu bringen.

„Klein, kleiner Knabe“ gibt Zelter durch enge Intervalle, was auch bei Zilcher zu finden ist. Außerordentlich wirkt nach dieser Stelle die breit daliegende, schauerlich einsame Kirchhofpartie mit dem tiefen h und den Parallelen mit dem Baß — sie sind ganz bewußt herauszuarbeiten —, welch' letztere in der dritten Strophe auf „Finstere“ wiederkehren, worauf aber das „drang“ fast wie ein Blitzstrahl in das Finstere dringt. Das Außerordentlichste bietet aber die zweite Strophe. Zuerst das „mußte“ eng, dämonisch bestimmt, dann weit ausholend (mußte und wäre sie noch so entfernt) und das „weil sie zog“ mit einer so ungeheueren, dissonanten, schmerzlich lustvollen Intensität, daß, singt man die Stelle ihr entsprechend, Goethe mit seiner ganzen, nie versiegenden, ungeheuren Liebeskraft, dem Zentrum seiner ganzen Existenz, vor uns steht. Die Stelle kann und muß derart herausgearbeitet werden, daß sie erschüttert und an die Nieren greift, sie hat den eigentlichen Höhepunkt des Liedes zu bilden. Wer noch die Beobachtung macht, daß hier die Melodie sich am eigensten ergeht, wird auch eine Erklärung dafür finden: die Liebe, ohne die Goethe nicht denkbar ist, gab ihm die eigensten und einschneidendsten Lebens- und künstlerischen Impulse. Hier ist denn auch das Lied nach H-Moll, der aggressivsten aller Tonarten, gelangt. Das sagt alles übrige.

Die folgende Verszeile ist für jede Strophe aufs charakteristischste und verschiedenste herausgearbeitet; wie schön, heimlich wirds bei dem Gedanken an Vaters Haus, dann der würdige, rezitativisch-deklamatorische Pfarrer, hierauf die glitzernden Sterne! Mit welch echter Naivität wird hier die Freude des Kindes an den glänzenden Sternen gegeben! Zum Schluß fällt wohl noch eine Sternschnuppe. Und in den andern Strophen: Gestirn = himmelragend, der Nordschein = lang sich hinziehend, und dann die aufsteigend-forschende Melodie — man kann da den hinschreitenden, zum Himmel blickenden Goethe sich ordentlich vorstellen. In der dritten Strophe dann der in tiefste Tiefe sich senkende Gedanke, weiterhin all' die mit schärfster Artikulation gegebenen, begrifflichen Ausdrücke! Auch nicht eine Silbe geht dem Hörer verloren.

Im vierten Vers gelangen wir durch eine treibende Modulation nach A-Dur. H-Moll und die Parallel-Unterdominanten (E-Moll, A-Moll), hinter welch letzteren sich aber nichts anderes als A-Dur verbirgt, das nun im Glanz erreicht wird, stritten förmlich miteinander. Und nun, welche Dominantluft! Die Freude an den Sternen hat über die Furcht des Knaben gesiegt, mit welcher Lust ergeht er sich. Wie herrlich korrespondiert nun aber die kindliche Freude mit der intensiven Seligkeit der vereinigten Liebenden, wie eminent ist Seligkeit gegeben! Man möchte förmlich noch eine zweite Stimme, die des Mädchens, hineinkontrapunktieren. Und dann die entscheidenden Worte des ganzen Gedichts, der dichterische Seher der dritten Strophe! Der konnte, als Überragender, ebenfalls nur in der alles beherrschenden Oberdominante stehen; vom einzelnen bemerke man wenigstens die bestimmt herbeigeführte Kadenznote auf „Künftige“. Wie schließt sich in diesem wunderbaren Mikro- und Makrokosmus alles aufs einheitliche zusammen. Und nun senkt sich, über die Unterdominante, die Mitternacht wieder nieder, die Nacht, in der alles Werden und Entstehen sich vorbereitet, sie senkt sich und steigt — im letzten Takt — zugleich entweichend hinan, ein Epilog und Prolog zugleich. Romantische Klassik!

Es gibt wenige Lieder, die einen schweren Text mit ebensoviel Geist wie künstlerischer Meisterschaft besiegen. Und wohl hat Goethe recht, wenn er zu Eckermann einmal sagte: „Das Lied bleibt schön, so oft man es auch hört. Es hat in der Melodie etwas Ewiges, Unverwüstliches.“ Als es aber Zelter seinem Freunde schickte, schrieb er: „in jeder Note steckt ein Gedanke an Dich: wie Du bist, wie Du warst und wie der Mensch sein soll. Besser kann ich's nicht machen.“ Zelter hat also ganz bewußt ein mit größter Liebe gezeichnetes Liedporträt Goethes gegeben, man geheimnißt nichts in das Lied, so man aus jeder Note etwas Goethesches und damit allgemein Menschliches liest. Es existieren auch noch weitere Briefstellen über das Lied, die uns aber zu weiteren Fragen führen würden. Hier kam es darauf an, eines der in jeder Beziehung wertvollsten Lieder zu zeigen, die wir besitzen, dabei ein Lied, stilistisch ebenso eigenartig wie, dem Prinzip nach, prophetisch in eine Zukunft weisend, daß wir auch bei Schubert kaum entfernt etwas Ähnliches finden. Denn etwas so Knorriges — zugleich aber auch, wie ich denke, Blühendes — gab der Wiener Boden nicht her. Wir haben aber nichts nötiger als eine von starkem männlichen Geist getragene Kunst, anders als hierdurch tragen wir auch das verlotterte deutsche Lied nicht wieder ins Freie. Zelter nun, die männliche Tüchtigkeit selbst, wird in verschiedenster Hinsicht ein Führer sein können, und wer lediglich dieses eine Lied seiner ganzen Bedeutung nach erfaßt hat, weiß, wie so Vieles es heute wieder zu erwerben und neu zu erlernen gibt.

Nun aber singe und spiele man. Auch hier gilt's, seinen Geist zu erproben, was auch mit wenig Stimme und wenig Schulung geschehen kann. Weihnachten ist die Mitternacht der Natur überhaupt, mögen da ernste und gereifte Menschen sich das Lied innig aneignen und es auch einer heranwachsenden reiferen Jugend in Wort und Ton geistig und künstlerisch übermitteln, auf daß es für sie ein wahrhaftes Lebenslied werden möge. Das vor allem wäre auch im Sinne des Dichters, der seinen Lesern das Lied mit den Worten ans Herz legte:

Ich lade meine in Deutschland ausgesäeten Freunde und Freundinnen hierdurch schönstens ein, sich das Lied recht innigst anzueignen und zu meinem Andenken von Zeit zu Zeit, bei nächtlicher Weile, liebevoll zu wiederholen.

Hans Thoma und die Musik

Von Dr. **Karl Anton,** Mannheim

Hans Thoma tot — erschüttert nahm die gesamte Kulturwelt diese Kunde auf. Trotzdem man bei dem hohen Alter des Meisters sie schon eine Weile erwartete, kam sie dennoch unerwartet. In solchem Maße ist sein Schaffen in den Besitz der Menschheit übergegangen; so sehr ward Hans Thoma als der gute Geist unseres Volkes empfunden, daß man nicht an sein Sterben glauben wollte.



Peter Cornelius

Mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel



Hans Thoma Der Geiger

Nr. 17 der zeitgenöss. Kunstblätter von Breitkopf & Härtel
(Originalgröße 50×40 cm, Preis M. 2)

Nun brachten wir in aller Stille seine irdische Hülle an jenem düsteren 10. November zu Grab . . .

Lebendiger aber, wirksamer denn je ist sein Vermächtnis: seine Werke wie die Erinnerung an seine prophetische Persönlichkeit.

Auch der Musiker hat allen Anlaß dieses größten deutschen Meisters unserer Tage zu gedenken. Denn Thomas enge Beziehungen zur Tonkunst und ihren Verkündern waren nicht nur persönlicher Art. Sein ganzes Schaffen vielmehr steht in innigster Verbindung zur Musik und bildet einen gar bedeutsamen Beitrag zu den Fragen über Musik und Malerei und deren Beziehungen untereinander.

Gerne komme ich daher der Aufforderung des verehrten Herausgebers unserer Zeitschrift nach, zum Gedächtnis Hans Thomas einige Worte*) über diesen und sein Verhältnis zur Musik zu schreiben.

Anfang und Ende seines Erdenlebens waren von Musik begleitet: dort war es der Mutter Sang, hier der der Freunde. Und er selbst, der Maler, begann sein eigentliches Schaffen mit einem Lied, würdig in jedem Gesangbuch zu stehen:

Wie ist doch die Welt so glänzend, so hell
vom Urquell des Lichtes
quillt Leben uns zu,
zu goldner Lust lockt das Leben um uns.
Glanzvoll lacht der Tag von himmlischer Höhe.
Jubelnde Lieder entlockt den lachenden Lippen
allumfassende Liebe; Glockengeläute
durchhallet die Lüfte, liebliche Lieder
des Glücks zu des Ewigen Lob.

In der Künstlerseele „leuchtet und klingt alles“ fortab.

Und wie ein jubelndes, tatenfrohes Lied zu Beginn seines Schauens und Schaffens erklang, so war es auch am Ende dieses reichen Lebens wieder ein Lied, voll Inbrunst und Dank für alles in acht Jahrzehnten Geschaute und Gehörte:

O Erde, nur noch einen letzten Blick,
du willst das Aug, das du geliehen, wieder;
ich hab es nicht verdorben; etwas müd nur sind die Lider.
Es war ein gutes Augenpaar. Ich geb es dir mit Dank zurück.

Wohl war Thomas Lebenswerk, abgesehen von seinen Schriften, der Bildkunst angehörend. Allein, die wurde unter seiner Hand „zu einer Art Musik“. Musik war für ihn nicht etwa wie für so manchen anderen Maler nur Anregung, sondern ein Element seiner Kunst selbst.

Sein Schauen war in der Tat ein Horchen. Für ihn galt im höchsten Maße, was Händel in einer seiner herrlichen deutschen Arien zum Ausdruck bringt: „meine Seele hört im Sehen“. Er selbst sagte davon:

Wenn Klanggebilde schmeichelnd in das Ohr eingehen
kann die Seele wunderbare Bilder sehen.
Das Auge zu, laß in der Seel' die Töne walten,
mit Zaubermacht bilden sie sich zu Gestalten.
Zum Ohr dringt Schönes, das nicht kann
dem Schauen taugen,
der Klang wird in der Seel' zur Farbenpracht
den Augen.

---

*) Das hier Dargebotene ist eine kleine Studie, zu der ein persönliches Nahestehen zu dem Meister, Vertrautsein mit seinen Bildern und Schriften und nicht zuletzt gemeinsame musikalische Erlebnisse die Materialien bieten. Sie mag späterhin, wenn der Wunsch besteht, erweitert und zu einem fertigen Bilde ausgeführt werden.

Welch ein Bild war es, Hans Thoma in die Töne versenkt dasitzen zu sehen, wie „die Seele trinkt mit den Ohren“ . . .

In die badische erste Kammer (Herrenhaus) berufen, setzte er sich ein für die Errichtung eines Kunsttempels, der dem Volk, den Nichtbegüterten, neben den besten Schauspielen vor allem die Meisterwerke der Tonkunst zum Erlebnis gebracht werden sollten.

Sein Schaffen war durchaus sakraler Natur. Er fühlte sich als Priester im Reiche der Kunst, als „Verwalter gottanvertrauter Gaben“ — wie ihn jetzt H. Bühler, der große Maler und Freund Thomas, so wundervoll gemalt hat, mit dem Gral in der Hand.

Voll Freude stellte er nach dem Lesen eines Aufsatzes von mir über die Mission der Musik fest, daß kein Geringerer als Beethoven, mit seiner Auffassung der Kunst als Mittel, „die Menschen bis zur Gottheit zu erhöhen“, der seinigen recht gibt. Demut, Treue, Fleiß, Güte bilden den Boden, auf dem sein Schaffen erwuchs.

Es war für ihn gar nicht nur etwa ein Zeichnen oder Malen als solches, sondern in erster Linie Ausdruck seelischen Lebens, Formwerdung des Wesens, wie er selbst sagt. Daß das hierbei in Linien und Farben geschieht mittels Pinsel und Stift, das ist lediglich „Materialfrage“ und „Geschicklichkeitsveranlagung“ gerade zum Malen, wie sie ein anderer etwa für Musik hat. Da Thoma nun „allerlei Möglichkeiten“ zu Gebot standen, so braucht uns nicht zu wundern, wenn sich sein überquellend reiches Innenleben auch in anderer Form als nur in Farbe und Linie Ausdruck verschafft.

Das Problem des Inhalts und der Form als ein „erst künstlich erdachtes“ gibt es für den Künstler nicht. „Die Anschauung ist alles, die sich im Werke ausspricht.“ Der Gegenstand gibt nicht den künstlerischen Wert. In seinen Kunstbetrachtungen gibt er näheren Aufschluß darüber mit überzeugenden Beispielen. Trotzdem, ja „gerade auf diese Art“ kann die Kunst „keine andere als sittliche Wirkung auf die Menschen haben. Denn sie hilft dazu, sie zu Menschen zu machen“.

Und wie Thoma die Formgebung auffaßt, zeigt uns folgendes Wort:

„Unter Form verstehe ich alles, was künstlerisch den Eindruck aus dem Chaos der Empfindungsvorstellungen loslöst und klarmacht.“

Ob dies nun mittels Pinsel geschieht oder mit dem Griffel, in bunten oder farbigen Zeichen oder mit dem Wort, in Stein oder in Tönen, das ist des Künstlers Sache. Darüber muß er sich klar sein. Er ist noch weitab vom Ziel, solange er nicht erkennt, und zwar gefühlsmäßig erkennt, daß es keine einzelnen, gar noch dem Wert nach verschiedene Künste gibt, sondern nur eine allgemeine Kunst. In ihr sind alle Sonderkünste enthalten. Sie leben und wirken zugleich in der Seele des großen Künstlers. Sein Tun besteht darin, sie zusammenklingen zu lassen.

Wenn auch im einzelnen Falle Farbe, Ton oder Wort zu schließlich alleinigem Ausdrucksmittel wird, zu der Sprache, mit der der betreffende Künstler, seiner besonderen Veranlagung gemäß, reden zu müssen sich berufen fühlt: als mitbestimmend, inhaltschaffend, beseelend sind allemal auch die anderen Künste dabei. Dieses Dabeisein kann so stark sein, daß solch ein Künstler über die andere Kunst mit seiner eigenen in Widerstreit geraten kann.

Solchen Zwiespalt schildert uns Goethe in „Wahrheit und Dichtung“ (3. Teil, XIII, 1. Abschnitt). Er stand am Scheideweg zwischen der Mal-

kunst und der Dichtkunst. In gleicher Weise sehen wir es bei Hans Thoma. Sein Griffel drängt oft mehr zum Dichten, denn zum Malen. Seine Seele möchte singen ... In beiden Fällen ließ sie ihr Genie den rechten Weg wählen: weder der Dichtkunst noch der Malkunst als solcher ergaben sich beide. Sie entwickelten all ihre künstlerischen Möglichkeiten zur Vollkunst. In ihr erst konnte „ihre“ besonders stark ausgeprägte Kunst, mit den anderen Künsten zusammengewachsen, zur vollen Entwicklung und Auswirkung gelangen.

So wurde Hans Thoma der Maler zum Dichter und der Dichter zum Musiker, zum Rhapsoden, der allem Volk wieder wie einstens seine Lieder und Balladen singt.

Diese Entwicklung bei Thoma zu verfolgen, an Hand seiner Tagebuchaufzeichnungen und sonstigen Aufsätze, gehört mit zu den schönsten zukünftigen Aufgaben der Ästhetik.

Im Jahre 1860 heißt es noch in Thomas Tagebuch von obigem Widerstreit: „... ich gerate in einen Zustand der Verlorenheit, und ich weiß nicht, wie und was ...“ Zehn Jahre später hört und spricht er von Tönen, die gewisse Bilder anschlagen, von Farbensinfonien. Mehr und mehr spürt er, wie eine „Welt von Tönen in unserer Seele lebt“. Das war das Ergebnis ernsten Ringens um Klarheit. Diese Entwicklung vollzog sich in den notvollen Jahren der Verkennung, „in der Nacht der Verborgenheit“. Der Widerstreit ist gelöst. Eine in solcher Fülle und Vollendung selten anzutreffende Harmonie zwischen den einzelnen Künsten ist erreicht. Niemals fesselt uns etwa nur Form oder Farbe. Die Hauptwirkung liegt im Unnennbaren, in der Seele, die sich im Kunstwerk offenbart, in dem darin „manifestierten Geiste“. Und wie alles, was dieser Thoma spricht oder schreibt, nun eben einmal singt und klingt, so sind auch seine Bilder Gedichte, Lieder, Balladen im ureigentlichen Sinne des Wortes.

Nicht umsonst liebt er so seinen Schubert oder Loewe, vor allem seinen Bach als Genius der Musik und das Volkslied als klanggewordene Seele der Heimat. Mit Recht hat man gesagt, Thoma habe die Seele des Volksliedes vor seinem Untergang in die Farbe gerettet. Dies empfinden wir nicht nur bei Bildern, die — äußerlich schon wahrnehmbar — Volksliedepisoden darstellen oder etwa beim Mondscheingeiger und Dorfgeiger, bei den Dorfmusikanten und dem singenden und blasenden Engelsvolk. Auch ein reines Landschaftsbild wirkt wie Musik. Darin ist wohl ein Erbe der mannigfachen musikalischen Talente seiner Familie zu erblicken, das bei ihm aber in Farben klingend in Erscheinung getreten ist.

In seinem Buch „Vom Winter des Lebens“ erzählt der Meister köstliche Episoden von diesen alten Bernauer Bauermusiken, bei denen auch seine Mutter beteiligt war. Und seine Kunstbetrachtungen in dem leider etwas in Vergessenheit geratenen Erstlingsbuch „Vom Herbste des Lebens“ bieten ganz ausgezeichnete Worte über das Wesen der Musik, der er auch ein Gedicht widmet.

Was einst vor hundert Jahren ein Landsmann Thomas, v. Boecklin, als Gelehrter versuchte, aber nicht fertig brachte, nämlich Musik und Malerei in ihrem Zusammenhang zu erfassen, das glückte unserem dazu besonders veranlagten Künstler. Mehr noch als seine Worte zeigen uns das seine Bilder. Sie sind bildgewordene Musik. Deshalb kann auch beim Betrachten seiner Bilder Frau Musika die treueste Deuterin werden. Ihre Klänge

führen unsere Seele dazu, daß sie durch das uns gewohntere musikalische Erleben lerne, sich in das stille Singen der Thomaschen Wunderwelt hineinzuhorchen. Diese Melodien der Gemälde, diese bildhaften Volkslieder voll Freude und Leid, voll Sternenstille und Erdenfrohsein, hört unser Ohr wohl nicht. Und doch sind sie wirklich. Unser inneres Ohr vernimmt sie. Der Taube hört sie. Die Phantasie erlauscht sie sich. Sie wandelt die Farben in Töne, die Linien in Lieder.

So ist Thoma also Dichter, Maler und Musiker zugleich! Und das nicht in romantischer Verschwommenheit. Er ist sich klar geworden über sein Schaffen, über seine Sendung.

Im Laufe der Jahrzehnte trat bei Thoma immer mehr ein kongeniales Erfassen der Meisterwerke unserer Tonkunst zutage, vor allem derjenigen eines Bach und Mozart. Er setzt damit berufene Interpreten dieser Werke, einen Mottl und Wolfrum in Staunen. In Bayreuth, wo er als unvergeßlichsten Eindruck Carl Perron erlebt, wird er für die Wagnersche Kunst gewonnen und Schöpfer der Gewandungen für die Götter und Helden. Am beglückendsten waren für ihn die stillen Stunden, da ihn mit seiner Schwester Agathe, jener so feinen Seele, Karl Malsch an seiner herrlichen Hausorgel in die Wunderwelt der Bachschen Choralvorspiele einführte oder wenn man ihm aus den Kantaten etwas sang, über die er in Briefform Bedeutsames gesagt hat. Davon später. —

Nach acht Jahrzehnten Natur und Gesundheit — die letzten fünf Jahre bei voller Frische des Geistes ans Zimmer gefesselt, zuletzt qualvoll an den Krankenstuhl gebunden — nicht mehr in der Lage den Griffel zu führen, war ihm, wie dem alten Goethe, die Musik „Wärme, Licht“.

Unsagbar froh machte ihn das Lied, das wir als letzte Gabe ihm darbringen durften: auf eine Bachsche Musik bearbeitet, seine Dichtung: „So fahr zurück ich wieder zu der Ewigkeit.“

Gott zur Ehr', uns zur Lehr', dem Meister zum Gedächtnis klinge es über sein Grab! —

Robert Schumann-Stiftung

Eingang

L. H. N.	M.	75.—	St.-V.	M.	31.58
St. H.	„	10.—	N. E.	„	120.—
B. G.	„	14.—	Reuter, Dr. Fritz, Leipzig	„	2.90
B. H.	„	20.—	R. B.	„	100.—
Männer-Gesang-Verein, Löwenberg i. Schl.	„	20.—	E.	„	30.—
H. E.	„	80.—	Z. B.	„	30.—
Sch. W.	„	60.—	B. M.	„	50.—
B. J.	„	25.—	Überwiesenes Zweitdruck-Honorar	„	10.—

Ausgang

R. G.	M.	100.—	St. F.	M.	30.—
F. J.				„	30.—

Wer findet sich bereit, unseren unterstützungsbedürftigen deutschen Musikern eine kleine Weihnachtsfreude zu bereiten?

Wie uns zahlreiche Zuschriften bezeugen, herrscht in vielen Kreisen noch bitterste Not. — Spenden werden erbeten an die Geschäftsstelle der Robert Schumann-Stiftung, Leipzig, Seeburg-Straße 100

Eine musikästhetische Irrlehre

(Zu Paul Bekkers Büchern „Klang und Eros“ und „Neue Musik“)

Neue Betrachtungen eines fortschrittlichen Reaktionärs

Von **Martin Friedland**, Berlin

(Schluß)

Der letzterschienene Band „Neue Musik“ stellt nun hinsichtlich der ideellen Beziehungen zwischen den in ihm vereinigten Einzelschriften, Bekkers „Auseinandersetzung mit der Romantik“ dar. Es bedarf wiederum kaum der Feststellung, daß sich im Einzelnen sehr viel Wahres, spürsinnig Erkanntes und geistvoll Angeschautes findet, daß ein Leser, der sich nicht auf Gnade oder Ungnade diesem verführerisch gescheiten Kopfe ausliefert, der abzustreichen und sehr cum grano salis zu lesen versteht, auch dieses Buch nicht ohne bedeutende Anregung und mit dem Bewußtsein eines erfrischenden, stärkenden geistigen Exerzitiums aus der Hand legen wird. Betrachtet man es aber auf die Wahrheit und Unanfechtbarkeit seiner Erkenntnisse, so bemerkt man bald, daß man wiederum, der leidigen Leitmotivik und Systematik zuliebe, Konstruktionen und Zurechtbiegungen in Kauf nehmen soll. Den Mythus von der geheimnisvollen, „gesellschaftsbildenden Kraft“ der Sinfonik Beethovens und Mahlers hat der Verfasser auch in die Neu-Auflage übernommen; eine erneute Widerlegung dürfte sich heute erübrigen. Aber wie er, sein Ziel einer zwingenden Motivierung ins Auge fassend, mit der Romantik abrechnet und mit ihr sich auseinandersetzt, das verlangt doch genauere Betrachtung.

Die Entwickelung einer jeden Kunst nimmt einen kontinuierlichen Verlauf, sie „gliedert“ und „teilt sich“ nur in Kunstgeschichten. Panta rei! — Man kann nicht den Fluß, das Ineinandergreifen künstlerischer Stilentwicklungsphasen, glatt durchschneiden, reinliche Scheidungen vornehmen, ohne zumindest den einzelnen Persönlichkeiten, die sie ihrerseits mit repräsentieren, Gewalt anzutun. Für Bekker ist nun z. B. Bachs Art der Klanggestaltung, seine Polyphonie, grundverschieden gegenüber der melodisch-homophonen der Klassik, diese wiederum grundverschieden von der Melodie der Romantik (N. M. S. 195): „Die Klangvorstellung, aus der die Musiker des klassischen Idealismus schöpften, läßt sich bezeichnen als harmonisierte Melodik, die der Romantiker als melodisierte Harmonik.“ — Halbwahrheiten! Ist denn Bach nur der lineare Polyphoniker, nicht oft genug der harmonisch begleitende Melodiker, „verschmilzt“ er nicht, wie Riemann sagt, beide Stilformen in sich? Warum diese gewaltsame, glatte Antithese zwischen Klassik und Romantik? Keine Melodie ohne Harmonie, kein Musiker konzipiert einen melodischen Gedanken, ohne die latente Harmonie auch innerlich mitzuhören. Es liegt im Wesen der Romantik, daß sich alles Gefühlsmäßige, befruchtet durch außermusikalische Vorstellungen, durch eine größere Weite, Vielgestaltigkeit und sozusagen Bewegungsfreiheit der Phantasie, mehr und mehr differenzierte, daß eine feinere, vielfach geteiltere Skala melodisch-harmonischen Empfindens entstand. Gleichzeitig mit diesem verfeinerten Harmoniegehör entwickelte sich naturgemäß eine ebensolche Melodik, basierend auf jener, innerlich mitgehörten, differenzierteren Harmonik. Und auch das nicht einmal, denn wir haben selbst bei den Hauptromantikern

Schumann und Brahms genau so einfache, ja lapidare Melodiebildungen, wie bei den Klassikern und umgekehrt. Muß ich an Brahmssche Themen erinnern? Von einem absoluten Primat des Harmonischen gegenüber dem Melodischen zu reden, so daß ersteres das letztere gezeugt hätte, ist auf jeden Fall eine unmögliche Übertreibung, eine künstliche Konstruktion des Gegensatzes. Diese Auseinandersetzung ist aber nur das Präambulum für den schließlichen Nachweis, daß die ganze alte harmonisch-melodisch-periodische Welt jetzund mit Brettern vernagelt ist und wir ausziehen müßten in das gelobte Neuland, das der Prophet Schönberg, durch Gott-Vater selbst inspiriert, für uns entdeckt hat. Nach dem subjektiven, „rationalen", nun das objektive, „irrationale" Zeitalter, die allzu subjektive Seele mit ihren außermusikalischen, nicht zur Sache gehörigen Stimulantien, soll schweigen, das „objektive" Gehirn dafür musizieren. Denn was Bekker, wie vor ihm andere, hier reden von dem „irregulären Nebeneinander, das die Harmonie nicht kennt", von „Einstimmigkeit im absoluten Sinne, entharmonisierter Melodik", halte ich — ehrlich gesagt — für das Hirnverbrannteste, Törichtste, was an Torheiten unser 20. Jahrhundert bis heute je erdacht hat. Man möchte, klangpsychologisch, einmal fragen, inwieweit es uns überhaupt gegeben ist, ganz ohne gedankliche Vorstellung zu musizieren, „Seelenvibrationen" hervorzurufen? Durch irgendeinen Anstoß muß die Seele doch in Schwingung geraten, ein Gefühl muß doch durch irgendein Erlebnis gedanklicher Art erst zustande kommen! — Doch, ein Narr, wer auf Antwort wartet! —

Schließlich halte ich es für unumgängig, noch Bekkers Meisterstück dialektischer Eskamotage zu erörtern. Obgleich es nicht zu dem Gegenstande vorliegender Auseinandersetzung gehört, schließt es doch erst den theoretisch-ästhetischen Gedankenkreis seiner Irrlehre: die „neue Auffassung des Begriffes" der musikalischen Form und, sich hierauf stützend, der Aufgaben der Kritik unserer Zeit. Sie durchzieht wiederum, von den ersten Zeilen an, als gedankliches Leitmotiv, sein bereits in 3. Auflage erschienenes Buch „Das deutsche Musikleben" (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin). Bekker beginnt: „Der hergebrachte Begriff für Form ist eine, aus dem Klangbilde gewonnene Ableitung. Das Klangbild, wie es vom Musiker im Notenbilde festgelegt ist, wird als das fertige Kunstwerk angesehen. — — Form wird die Materie erst, indem sie wahrgenommen wird. Die Form ist also nicht Materie schlechthin, sie ist wahrgenommene Materie." — Welch eine sophistische Spielerei steckt in dieser logischen Deduktion! Mit der wechselnden Wahrnehmungsfähigkeit oder -art würde sich demnach die „Form" auch stets ändern müssen! Das ist genau dasselbe, als wenn ich sagte, die Form des Dramas käme erst bei einer Darstellung auf der Bühne vor Zuschauern zustande. Daß das Notenbild allerdings der klanglichen Realisation bedarf, ebenso wie das Buchdrama des Lesers oder Darstellers, nimmt doch dem schriftlich ein für allemal fixierten Kunstwerke nichts von seiner, aus den Schriftzeichen tönend zu gewinnenden, aus ihnen zu abstrahierenden Form. Gibt es nicht Musiker, die imstande sind, die Partitur zu lesen und im inneren Ohre zu vernehmen? Demnach hätte der taube Beethoven, da er seine letzten Werke gar nicht oder nur unvollkommen gehört, von deren Form selbst keine Vorstellung gehabt! Insofern im Notenbilde

Töne, Takte, Motive, Themen und Perioden in Beziehung zueinander treten, konstituiert sich von selbst irgendeine musikalische Form, unabhängig davon, ob ich das Notenbild nun klanglich realisiere oder nicht. Sie ist dem Kunstwerke „immanent"; die Wandelbarkeit der ästhetischen Auffassungsweise und der Wertzumessung hat rein gar nichts mit der im Werke sich spontan bildenden Form zu schaffen und, solange die gehörphysiologischen Voraussetzungen bei der Menscheit dieselben bleiben, kann auch von einer geänderten Form keine Rede sein. Man darf hier „Form", als eines tonlich-konstruktiven Begriffes nicht zu einem ästhetischen Wertbegriff machen wollen. Eine Beethovensche Sinfonie, ein Goethesches Gedicht behält seine absolute Form, mag sich die ästhetische, an das Kunstwerk herangetragene Auffassungsweise, im Zeitenlaufe tausendmal ändern!

Wie Bekker nun „Form" als Produkt aus den Faktoren „Materie" (Kunstwerk) und „Umwelt" (Gesellschaft) hervorgehen läßt, so muß er logischerweise „Kritik" als Produkt der drei Komponenten Kunstwerk, resp. Musiker, Gesellschaft und ihrer selbst, als „Erkenntnismacht" ansehen. Sie hat „Geschaft und Musiker", resp. Tonstück, als „Erkenntnismacht" zur „höheren Einheit der Form" zusammenzuschließen. Die Unmöglichkeit dieser Auffassung ergibt sich aus dem Vorhergesagten von selbst. Denn da die Form des Werkes unveränderlich bleibt, so kann sich nur die ästhetische Bewertung des Kunstwerkes ändern, die die „Gesellschaft" übernimmt. Nun aber soll der Kritiker diese Gesellschaft mit dem Musiker, resp. dem Werke als höhere Erkenntnismacht zusammenschließen und hieraus sein Werturteil erst gewinnen! Man fragt sich: ist der Kritik überhaupt je ein Erkennen des Proteus „Gesellschaft" — die ja stets partiell nur durch ein „Publikum" unzureichend repräsentiert ist, gegeben, kann sie irgendwie diesem Proteus an den Puls fühlen, ist und bleibt die „Erkenntnis" nicht immer die des Kritikers selbst, will er die Gesellschaft" nicht erst gerade zu dieser, seiner Erkenntnis hinführen? Und, da „Kritik" ja nur ein abstrakter Pluralbegriff ist, kann nicht der „andere" Kritiker auf Grund seiner Erkenntnis der „Gesellschaft" zu einer ganz anderen Synthese gelangen? Sehen wir uns doch einmal praktisch die Synthese Strauß — Gesellschaft — Kritik an. Bekker zieht die Synthese „abgelebt", die „Gesellschaft" jubelt dem 60jährigen Künstler zu, die „Erkenntnismacht" des Kollegen X. stellt unbedingte Lebendigkeit des Straußschen Werkes innerhalb der „Gesellschaft" fest und zieht die Synthese: „höchst lebensvoll". Nein, stets und immer fällt der Kritik im idealen Sinne die Aufgabe zu, der Gesellschaft ohne Rücksicht auf ihre zufällige, zeitliche, politische oder kulturelle Konstellation, die von ihr erkannten, absoluten, sub specie aeternitatis erkannten Kunstwerte nahezubringen, nicht ihr, wie Luther sagt, „aufs Maul zu sehen"! — Das schließt keinesfalls aus, daß der Kritiker das zeitliche Verhältnis der Gesellschaft dem Werke gegenüber untersucht und feststellt, ja, das soll er sogar. Auch diese Ideologie Bekkers müßte zu den lächerlichsten praktischen Konsequenzen führen. Offenbar denkt er sich den abstrakten Begriff einer „idealen" Gesellschaft, einer „vox populi", die auch in Kunstdingen dann die „vox dei" darstellen, und aus der er schließlich als Kritiker, mit seiner höheren „Erkenntnismacht", die Synthese „absolute Wahrheit" gewinnen könne.

So wird auch der nach Erkenntnismacht strebende Kritiker des Kritikers Bekker diese Bücher nur mit dem Bedauern aus der Hand legen können, daß es diesem unmöglich war, aus den Faktoren: Geist, Scharfsinn, Wissen, Ernst — Vorurteil, Abirrung und Übersichtigkeit eine restlos befriedigende Synthese zu ziehen. Um so mehr, als diese Bücher als bedeutende Erscheinungen unseres kunstkritischen deutschen Schrifttumes niemals zu verkennen sein werden.

Berliner Musik

Von **Adolf Diesterweg**

Mit der Uraufführung der „Zwingburg", einer „szenischen Kantate" des 24jährigen Ernst Křenek hat die Berliner Staatsoper ihre Pforten einem der Jüngsten und Radikalsten geöffnet. Revolutionärer Geist zog in die durch Tradition geheiligte Stätte ein, das Werk eines Suchenden und Experimentierenden — ob auch eines schöpferischen Künstlers?

Wer Einlaß in das Opernhaus fand, mußte zunächst einmal durch das halbstündige Fegefeuer eines Křenekschen Sinfoniesatzes schreiten (des ersten Satzes der auf dem Kasseler Tonkünstlerfest inaugurierten und seinerzeit hier besprochenen Sinfonie). Immerhin war damit soviel erreicht, daß der Hörer nach glücklich überstandenem, sinfonischem Graus soweit „eingeteufelt" war, um selbst stärksten Nervenproben gewachsen zu sein.

Der Untertitel des neuen Werks „szenische Kantate" erklärt sich daraus, daß die Handlung (soweit von einer solchen überhaupt gesprochen werden kann) ständig von längeren konzertmäßig gestalteten, oratorienhaften Teilen unterbrochen wird. Diese eigentümliche Zwitterform, halb Oper, halb Oratorium, findet ihre Erklärung in dem symbolischen Charakter des Werks, im Fehlen einer realen Handlung: im Mittelpunkt des Křenekschen Werks steht die Sehnsucht der Menschen nach Erlösung von schicksalhafter Gebundenheit, szenisch verkörpert durch die „Zwingburg", einen „gewaltigen Bau von starrer, klobiger Architektur". Wir erleben einen vergeblichen Auflehnungsversuch der Menschen gegen den starren Zwang und ihr ohnmächtiges, von der Mehrheit mit stumpfer Resignation aufgenommenes Zurücksinken in Abhängigkeit und Versklavung. Diese wird musikalisch symbolisiert durch die Weise des Leiermanns, nach dessen ruckartig gedrehter Leier die Menschheit in unerbittlichem Rhythmus Tag für Tag zur Fron zieht („Im Nacken hackt, die Glieder packt, im Kreis peitscht uns der alte Takt"). Dem Leiermann sind — zum Ausklang des Werkes — auch die mystischen Worte eines Sehers in den Mund gelegt, die auf einen Tag dereinstiger Befreiung der Menschheit deuten. Worauf diese Hoffnung sich gründet — wir erfahren es nicht, wie denn die Dichtung — eine Auswirkung revolutionärer Dramen unserer Zeit („Maschinenstürmer" und dgl.) in einer unklaren Symbolik stecken bleibt, aus der den Grundgedanken herauszuschälen nicht gelingen will.

Trotz dieses Grundgebrechens, trotz mannigfacher szenisch verfehlter Momente bleiben einzelne kräftige dramatische Wirkungen, so z. B. der drohende Angriff der Menge gegen die Zwingburg, der sich unter machtvollem unisono des von vier Trompeten und vier Posaunen gestützten Chors vollzieht, Wirkungen also, die, überwiegend im dramatischen Moment wurzelnd, nicht eigentlich musikalischer Art sind.

Hiermit sind wir an dem entscheidenden Punkt angelangt. Was uns an Ernst Křeneks neuem Werk gelegentlich packt, ist nicht die Musik als solche — sie krankt, der Zwingburg der Atonalität mehr oder weniger versklavt, an der ganzen Einseitigkeit des verstiegen-rücksichtslosen Kontrapunkts — es ist der rhythmische Impuls des Komponisten, seine Fähigkeit, eine prägnante rhythmische Bewegung auf größere Strecken durchzuführen. So ist es auch der Rhythmus, welcher der Weise des Leiermanns eine gewisse Wirkung verleiht, nicht der musikalische Einfall als solcher oder die Gestaltung. Diese schreckt unter dem Zwang der neuesten Doktrin von der Ausschaltung aller harmonischen Rücksichten nicht vor den marterndsten Grausamkeiten des Zusammenklangs, richtiger gesagt, Auseinanderklangs zurück.

Verhältnismäßig am stärksten heben sich noch die Chöre heraus: kein Wunder, wenn die Gesänge einer von revolutionärem Taumel ergriffenen Masse allein schon durch ihre Wucht wirken! Am mattesten klingen die Solopartien. Über die Unfähigkeit Křeneks, Gefühlsmäßiges oder gar Lyrisches auszusprechen — der Text gibt, auch in der Szene des Mannes und der Frau, übrigens möglichst wenig Gelegenheit dazu — kann kein aufmerksamer Hörer im Zweifel sein.

Der Gesamteindruck des Werks ist also, vom Rhythmischen und gewissen Chorwirkungen abgesehen, am wenigsten durch die Musik bestimmt, er wird wesentlich durch außermusikalische Momente herbeigeführt, für ein musikalisches Bühnenwerk eine immerhin seltsame Neuerung — ob auch eine zukunftsträchtige? Angesichts dieses Ergebnisses ist die Frage, welche Entwicklung Křenek als Komponist nehmen wird, völlig ungeklärt. Die Leichtigkeit, mit der er Werk auf Werk herausschleudert, darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß er zu wirklich schöpferischen Leistungen nur durch eine völlige Transsubstantiation innerer Kräfte gelangen könnte. An ein solches Wunder zu glauben, ist aber schwer.

An die denkbar hervorragende Wiedergabe des Werkes hat die Berliner Staatsoper ihre reichen Kräfte gesetzt. Die Aufführung, auf die wirkungsvollste Herausarbeitung aller aufpeitschenden revolutionären Stimmungsmomente angelegt, dürfte den ausschweifendsten Wünschen des jungen Komponisten gerecht geworden sein. Die Aufnahme des Werkes war, wie nicht anders zu erwarten, geteilt —

„Im Kreis peitscht uns der alte Takt" — man könnte es auch vom Berliner K o n z e r t l e b e n sagen: es rotiert Tag für Tag, Woche für Woche im ermüdenden Kreislauf um dieselben Werke. Selten nur, daß sich aus der Zerfahrenheit des großstädtischen Konzertbetriebs ein gesundes, lebenskräftiges neues (oder mit Unrecht vergessenes) Werk an den Tag ringt; es begegnet, gerade, w e n n es gesund und gar — tonalitätsverdächtig ist, dem lebhaftesten Mißtrauen der Berliner Geräuschkritik, einer Institution gewissermaßen à la suite der Musikkritik, die der heuer aufkeimenden Kunst der „Geräusche" notwendigerweise folgen mußte, wie die „Trän' auf die Zwiebel". Zunächst ist aber dem Zusammenbruch der „G r o ß e n V o l k s o p e r B e r l i n" ein Wort zu widmen.

Dieses Institut, eine Gründung des energischen Wilhelm L a n g e, sollte den Gedanken einer den breiten Massen des Volkes dienenden Opernstätte in die Tat umsetzen, einen Gedanken, der in dieser unter den Nachwehen der Inflation leidenden Zeit wirtschaftlicher Katastrophen den Todeskeim in sich selbst trug. Nicht nur, daß es der Volksoper an einem Raume fehlte, dessen Größe die Aufnahme von Tausenden von Menschen zu erschwinglichen Preisen ermöglichte — es stellte sich heraus, daß vier Opernhäuser in Berlin zur Zeit keine Existenzmöglichkeit haben. So scheiterte die „Große Volksoper Berlin" deren Initiative Berlin künstlerisch wertvolle Erstaufführungen, wie Händels „Julius Caesar" und „Rodelinde" und Mussorgskis „Boris Godunoff" zu danken hatte, an der harten Wirklichkeit. Die Tage der Volksoper sind, nachdem nunmehr über ihr Vermögen der Konkurs eröffnet worden ist, gezählt. Wie sich das Schicksal der durch den Zusammenbruch der Oper in ihrer Existenz bedrohten, beklagenswerten Künstler und des Personals gestalten wird — es handelt sich um nicht weniger als 312 Personen — ob sich insbesondere die Fusion des Unternehmens, das zur Zeit (20. November) noch weiterspielt, mit dem „Deutschen Opernhaus Charlottenburg" auch in diesem Stadium noch ermöglichen läßt, muß die nächste Zukunft lehren.

Wir laufen nach einem Abschiedsblick auf ein Unternehmen, das in der Berliner Operngeschichte eine nicht unwichtige Episode bedeutet hat, nunmehr wiederum in den Berliner Konzerthafen ein. An neuem wertvollen Gut ist hier — am P r i s c a - Pier — ein Quartett Ewald S t r ä ß e r s gelandet. Unnötig zu sagen, daß der „neue Sträßer" von der kernigen, in einem unangekränkelten Empfinden wurzelnden Art ist, die für diesen charaktervollen rheinischen Komponisten von jeher bezeichnend war. Das Quartett (G-Moll, Op. 52) zeichnet sich in den Ecksätzen durch einen großen, kraftvoll vorwärtsdrängenden Zug aus, der im Scherzo den Charakter sprühender Vitalität annimmt. Die Ecksätze zeigen in ihrer kühnen, eindrucksvollen Harmonik den geistvollen, in lebendiger Entwicklung befindlichen Musiker, der nicht daran denkt, in die Brüderschaft der „patres melliflui" einzutreten. Der Vitalität des letzten Satzes — sie läßt den Hörer gleichsam nicht zu Atem kommen — ist durch einen kurzen Ruhepunkt Halt geboten, den ich mir — dies ist aber ein ganz subjektives Empfinden — zu einer Linie ausgedehnt gewünscht hätte. Der ausdrucksvolle, innige Gesang des hymnischen langsamen Satzes steht zu dem leb-

haften Charakter der übrigen Sätze in feinempfundenem Gegensatz. Möge das vortreffliche, an Einheitlichkeit des Zusammenspiels und feurigem Temperament seinesgleichen suchende Kölner Prisca-Quartett, das sich für das prächtige neue Werk Ewald Sträßers mit spontanem Erfolg einsetzte, recht viele Nachfolger finden!

Zu den heute selten gewordenen Komponisten, deren Schaffen auf einer gesunden Empfindungsbasis beruht, gehört auch der Süddeutsche Joseph Haas, dessen Sonaten Op. 61 (D-Dur und A-Moll) der junge, von sehr ernstem Streben erfüllte Pianist Hermann Drews zur Berliner Erstaufführung brachte. Gelänge es Joseph Haas, sich einer gelegentlich eigensinnigen Kontrapunkttik und Harmonik — sie umrankt seine schönsten Einfälle mit ihrem krausen Geflecht — zu entschlagen, wieviel unmittelbarer könnten wir uns seiner im volkstümlichen Empfinden wurzelnden, sinnigen und humorvollen Musik freuen! Man sollte doch meinen, ein Komponist, der den erquickenden, empfindungsreinen langsamen Satz der D-Dur-Sonate Op. 61 geschrieben hat, müßte die Kraft haben, gewissen Seltsamkeiten im Satz, die manchmal den Eindruck machen, als seien sie von einem Rübezahl des Kontrapunkts des Schabernaks wegen ersonnen („hab' ich doch meine Freude dran") den Laufpaß zu geben.

Über Paul Kletzkis Sinfonietta für großes Streichorchester Op. 7 — sie gelangte durch das Berliner Sinfonieorchester unter der Leitung Dr. Peter Raabes zur Uraufführung — kann ich leider nicht aus eigenem Anhören berichten. Dem neuen Werk wird allgemein reiche Erfindungs- und Gestaltungskraft und lebensvolle Ausnutzung der Streichinstrumente nachgerühmt. Hoffentlich begegnen wir ihm bald wieder: Es ist die höchste Zeit, daß der Uraufführungskoller unserer Tage endlich einer vernünftigen Praxis weicht, die sich um die Verbreitung gehaltvoller neuer und vernachlässigter alter Werke bemüht.

Endlich sei noch der neuen Orchestervariationen über ein Mozartsches Thema von Walter Braunfels (Op. 34) gedacht, die im vierten philharmonischen Konzert unter der beschwingten und feinfühligen Leitung Wilhelm Furtwänglers zum erstenmal erklangen. Sie zeigen die Fähigkeit eines ausgezeichneten Musikers zu geistvoller, in allen Farben des Orchesters schillernder Variierung des Mozartschen „Champagnerliedes" in hellem Licht, gelangen jedoch mangels individueller Prägung und stilistischer Einheit, zudem durch allzu große Ausdehnung ermüdend, zu keiner zwingenden künstlerischen Wirkung.

Vokale Melodik

Von **Ekkehart Pfannenstiel**, Godesberg a. Rh.

In der staatlichen Musikinstrumentensammlung zu Berlin steht ein Instrument (wenn mich die Erinnerung des nur flüchtig bei einer Vorführung gesehenen und gehörten Instruments nicht täuscht: ein Spinett), das der Direktor der Sammlung derart hat stimmen lassen, daß eine Anzahl Intervalle und Akkordverbindungen in „reiner" Stimmung erklingen, demzufolge, durch das Fehlen der Temperierung, andere, zu Akkorden zusammengefaßte Tonkomplexe die grausamsten Mißklänge bilden. Die wenigen bei jener Vorführung angeschlagenen Akkorde haben in mir einen gewaltigen Eindruck hervorgerufen. Das waren Klänge von einer Reinheit, wie sie uns das temperiert gestimmte Tasteninstrument stets vorenthält.

Die Abrundung der jonischen und äolischen Tonarten zum Quintenzirkel, das Prinzip der Enharmonik, die Modulation, die Verwendung von alterierten Klängen und die chromatische Stimmführung fordern aber nun einmal vom fest eingestimmten Instrument die Temperierung; ja sogar schon zwei in verschiedenen Tonarten stehende Sätze eines Werkes, auf dem gleichen Instrument gespielt, erheischen selbst bei Vermeidung aller Versetzungszeichen (außer den die Tonart bestimmenden) Ausgleichung des syntonischen Kommas.

Durch die notwendig gewordene Temperierung bei der Stimmung ist nun das temperierte Tonsystem für große Teile des instrumentalen Musizierens vollkommen unerläßlich geworden. Vollends in aller romantischen und nachromantischen Musik bildet es die klangliche Basis, ohne die alles außerdreiklangliche Musizieren in sich zusammenstürzt.

Ganz andere Notwendigkeiten und Bedürfnisse liegen der a-cappella-Vokalmusik zugrunde. Wieso und wann hier mit herrlichstem Erfolg in reiner Stimmung gesungen werden kann, sollen die folgenden Gedankengänge skizzieren*).

Das natürlichste akustisch-physikalische Phänomen, das Prinzip der Obertöne, hat auf dem Wege zu unserem heutigen Tonsystem das Durgeschlecht in Gestalt seines Dreiklangs auf der ersten Stufe gezeugt. Mit unerhörter Strahlenkraft wirkt dieser naturhafte, untemperierte Dreiklang auf unsere Sinne. Es muß die erste und edelste Aufgabe für den Chorleiter sein, seine Sänger zum untemperierten Dreiklang zu erziehen. Das ist auch nicht so schwer, weil der Sänger mit einigermaßen gutem Gehör infolge der (meist unbewußt) in der Vorstellung vorhandenen Obertonreihe ganz von selbst zur Hervorbringung des „reinen“ Dreiklangs neigt. Hier heißt es, die Anlage ausbilden.

Bei den alten Meistern — man denkt neben den vielen anderen vornehmlich an Palestrina! — ist die Ausführung ihrer aus Dreiklangfolgen bestehenden Musik durch Nichtanwendung des temperierten Systems von der berückendsten Wirkung. Aber weit über die Werke jener Klassik der Vokalkunst hinaus, vor allem bei modernen Volksliedern und Volksliedbearbeitungen, befriedigt nichts mehr als möglichste Anwendung der „reinen“, sich aus den Obertönen ergebenden Intervalle. Dabei kommen Fälle vor, wo ein infolge dieses zur Anwendung kommenden Prinzips mit anderer als in der temperierten Stimmung vorhandener Schwingungszahl erscheinender Ton seinerseits Töne nach sich fordert, die sich noch weiter von der Temperierung entfernen — und als letzte Folge kann ein Chor unter steter Wahrung des Obertonprinzips sich sogar um einen halben Ton von der Normalstimmung entfernt haben. Es ist daher nicht immer des Schiedsrichters Urteil bei Wettgesängen als ein Tadel auszulegen: „Ihr schlosset nicht im gleichen Ton“; allerdings macht das, um mit Richard Wagner weiterzureden, „den Meistern Pein“.

Aus alledem erhellt manches für unsere Chorpraxis Bedeutungsvolle.

Einmal die verhängnisvolle Wirkung, die der übermäßige Klaviergebrauch beim Einstudieren von unbegleiteten Chorwerken hervorrufen kann.

Andererseits die tiefe Problematik bei der Ausführung von Vokalwerken mit instrumentaler Begleitung. Hier muß der Sänger zumeist das schönste Eigentum und Vorrecht seines Naturinstruments, des der Natur verbundensten von allen Instrumenten, preisgeben.

Drittens ergeben sich nun aber auch für die Kompositionstechnik unbegleiteter Chormusik Konsequenzen von der einschneidendsten Bedeutung. Der zur Naturtonreihe neigende Sänger wird immer dann am reinsten intonieren, wenn Akkorde, harmonische Funktionen und vor allem Stimmführung eine weitgehende Durchführung des sich aus den

---

*) Wissenschaftliche Fundamentierung könnte nur auf Grund eingehender Erörterungen über die akustischen Phänomene erfolgen. D. V.

Obertönen ergebenden Intonationsprinzips ermöglicht. Es bedarf keines Beweises, daß ein derartiges Intonieren mit der Einführung von Modulationen ins Wanken kommt, mit der Benutzung von alterierten Stufen und gar erst weitgehender chromatischer Stimmführung aber geradezu unmöglich wird.

Will man also unserer Vokalmusik nicht den ihr eigentümlichen, durch den Willen der Natur gespendeten Adel und ihre Sonderstellung unter aller sonstigen Musik rauben, so wird, solange wir das diatonische Tonsystem als Grundlage unserer Tonkunst ansehen, auch der nichtalterierende, nichtmodulierende Melodienzug noch am ehesten die Erhaltung jenes natürlichen Vorrechts ermöglichen.

Schon der Halbtonschritt bereitet dem Sänger nicht geringe Schwierigkeit. Es ist wohl hiermit in Zusammenhang zu bringen, daß zahllose aus früheren Jahrhunderten erhaltene Lieder den Leitton auf der 7. Stufe geflissentlich vermeiden, die Oktave höchstens sprungweise berühren, und im übrigen sich wohlbedacht im Guidonischen Hexachord bewegen. Auch die alte Sopranklausel der Florentiner Madrigalisten, deren Wesen in einem Kadenzwirkung in sich tragenden Melodienschritt von der 6. in die 8. Stufe (etwa c'' h' a' c'') besteht, übrigens in neuerer Zeit gelegentlich nachgeahmt, sowie im alten gregorianischen Gesang häufig auftretende Melismen (etwa a' h' d'' h' a') beruhen auf gleichem Prinzip. Die Vermeidung des Halbtonschritts überhaupt würde zu der von Helmholtz als der Leiter der Gälen Schottlands und Irlands bezeichneten fünfstufigen Tonleiter (etwa c' d' f' g' a') führen.

Ganz besonders aus dieser letzten Leiter, aber auch schon aus den oben erwähnten Tonfolgen (Hexachord, Sopranklausel, gregorianisches Melisma) erwachsen nun für die Vokalkompositionstechnik die unerhörtesten Folgen: Die den Halbtonschritt vermeidende Melodik erreicht das Ideal untemperierten Gesanges am ehesten. Die unglaublichsten melodischen Formen erwachsen aus ihr, von einer Schönheit, die uns der gregorianische Gesang verrät. Aber davon sind wir heut meilenweit ab!

Übrigens hat unser deutsches — älteres und neueres — Volkslied sich gern eines den Halbton vermeidenden Schlusses in folgenden Formen bedient: 5, 4, 2, 1 oder 5, 3, 2, 1.

Im neueren Volkslied erwächst nun allerdings der Schluß 5, 4, 2, 1 aus dem Dominantseptakkord („Stille Nacht“, „Die Lore am Tore“), aber in den Liedern des 15. und 16. Jahrhunderts ist er unter Beschränkung auf die Stufenfolge 4—2—1 als kadenzstarker Abschluß häufig. Meist fehlte dann zuguterletzt die Terz, womit die Alten ihr Feingefühl für akustische Phänomene trefflich beweisen.

Der Schluß 5—3—2—1 erscheint in „All mein Gedanken“, in „Gegrüßet seist du, Maria“, in „Auf, auf, ihr Hirten, euch nicht verweilet“ (Fallersleben und Richter, Schlesische Volkslieder), im „Jäger aus Kurpfalz“ und variiert in anderen Liedern, deren Aufzählung ich an dieser Stelle vermeiden möchte.

Weist man noch mit Max Battke darauf hin, wie leicht sich die in der Obertonreihe als 7. Ton befindliche kleine Sept in den tonalen Rahmen unserer Diatonik einfügt, so gelangen wir damit sogar noch zu einer Erweiterung der benutzbaren Töne als Bausteine und haben somit flüchtig einige prinzipielle Richtlinien skizziert, an der Hand derer eine Vokal-

melodik durchaus denkbar ist und in früheren Zeiten mit Meisterschaft geformt wurde. Wir von heute haben uns eben ganz in den Bann des instrumentalen Musizierens und der harmonisch differenzierten Ausdrucksmittel begeben. Ehe wir uns aus diesen Banden nicht lösen, ist eine Reform der Vokalmusik vollkommen undenkbar.

AUSTRIACA

Von **Emil Petschnig** (Wien)

Wiens Musikwelt stand während der letzten Wochen hauptsächlich unter dem Eindrucke von R. Strauß' Demission als Direktor der Staatsoper, die den Schlußpunkt einer sich schon lange hinziehenden, aus allerlei Gegensätzen zu seinem Mitdirektor Frz. Schalk geborenen Krise bildete. Schon im August v. J. und wieder im heurigen Junihefte dieses Blattes habe ich darauf hingewiesen, daß eine Doppeldirektion beim Theater von jeher ein Unding war, ist und bleiben wird; daß insbes. eine nur viermonatliche Verpflichtung während der ganzen Saison, wie sie Strauß' Vertrag zugrunde lag, eine Farce ist, die eine weitere Verschärfung dadurch erfuhr, daß der Direktor Strauß immer nur darauf bedacht war, so oft nur irgend möglich den Opernkomponisten Strauß zu Wort kommen zu lassen, trotz ungünstiger Kassenrapporte. Wodurch einträglicheren Stücken der Platz verstellt und das obligate Defizit unnötig vergrößert wurde. Zu letzterem trugen auch die Forderungen Strauß' nach erstklassigster Ausstattung seiner neuen Werke, mit deren Uraufführung er die Wiener zu beglücken vermeinte, nicht wenig bei, welche Auslagen sich — wie im Falle „Schlagobers" — nicht fruktifizierten. Bei einem Kostenaufwande von Milliarden, die nicht, wie es damals hieß, Freunde des Autors aufbrachten, sondern, wie jetzt bekannt wird, der Staatssäckel auslegte, hatte genanntes Ballett drei besetzte Häuser; nun dient es hier und da noch als Abendfüllsel. Unter Hinweis auf diesen finanziellen Mißerfolg — deren mehrere sich das arme kleine Österreich wahrlich nicht leisten kann — lehnte man daher Strauß' neue derartige Ansprüche bez. des „Intermezzo" im Ministerium ab, was den Verfasser sichtlich verschnupfte und ihn sich nach Dresden, der Stätte seiner früheren Erfolge, zurückwenden ließ. Heute hat man allgemein den Mut, auf diese egoistischen Triebe des Direktorkomponisten als Hauptursache für eine immer stärker um sich greifende Mißstimmung gegen ihn hinzuweisen, während noch bis vor kurzem — von zwei, drei Ausnahmen abgesehen — über die unhaltbaren Zustände am Opernring immer nur getuschelt wurde. Es besteht wirklich kein Grund, Strauß' Scheiden eine Träne nachzuweinen, denn die künstlerische Erziehung des Personals, die von ihm auf den Proben erwartet wurde, ist ausgeblieben. Sein berühmter Name war nur ein äußerlicher leerer Flitter; beim Theater aber kommt es in erster Linie auf intensivste, ernsteste Arbeit an, soll es einen hohen Rang einnehmen und behaupten. Er hat die besten Kräfte nur stets der Wiener Wirksamkeit entzogen, um damit im Auslande seinen Schöpfungen den größtmöglichen Glanz zu verleihen. Wenn man dies alles weiß und dann Strauß' Erklärung liest, er könne bei weiterem Zusammenarbeiten mit Schalk die Verantwortung für das künstlerische Gedeihen der Staatsoper nicht länger tragen, und daß er es ferner für möglich hält, einen so komplizierten Mechanismus wie einen Theaterbetrieb auch par distance (von England, Südamerika vielleicht per Radio?) zu leiten, so ist ob solcher Naivität bloß kopfschüttelnd zu staunen. Nichtsdestoweniger erheben jetzt etliche Leute, denen es natürlich keineswegs um die Sache zu tun ist und es überdies sehr erheiternd zu Gesicht steht, wenn sie sich um den Antisemiten Strauß echauffieren, ein großes Gezeter über dessen Weggang und veranstalten ein veritables Kesseltreiben wider Direktor Schalk, der nun die Bühne allein weiterführen wird. Wohl gilt dieser bei vielen als keine überwältigende Persönlichkeit, jedenfalls aber ist er fleißig, bereits jahrzehntelang mit dem Institut verknüpft, in seine Agenden eingeweiht, und sollte daher auch mit dem in musikdramatischen Dingen sehr feinen und sicheren Geschmack des hiesigen Publikums vertraut sein. Wir wollen annehmen, daß er sich, nun ledig aller

widersprechenden Meinungen und Anordnungen, noch als ein tüchtiger, gewiegter, erfolgreicher Hüter des ihm anvertrauten Kunstkleinods entpuppen wird.

Nach Jahren kamen durch L. Reichwein im 1. ordentlichen Gesellschaftskonzerte wieder einmal Kantaten von J. S. Bach zu Gehör: eine nach „mehr“ Verlangen weckende Kostprobe aus fast brachliegendem Musikschatze, welche die gewaltige Gotik des Chorsatzes „Nun ist das Heil und die Kraft“, sowie das durch immer neue poetisch-tonmalerische Ausdeutung des Chorals — die demnach nicht erst eine Entdeckung M. Regers ist — überraschende, glänzende Opus „Ein’ feste Burg“ bescherte. Als Vertreterinnen der milderen, lyrischen Tonart in dieser Kunstform figurierten daneben „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und „Wer weiß, wie nahe mir das Ende“ mit der ergreifenden Arie „Gute Nacht, du Weltgetümmel“. Die Damen Merz-Tunner und Rutschka, die Herren Gallos und Manowarda, ferner die Professoren Schütz und Wührer an Orgel und Cembalo, sowie der Singverein und das Sinfonieorchester stellten sich mit Eifer in den Dienst dieser mit allem harmonischen und polyphonen Reichtum ausgestatteten, bei aller Mannigfaltigkeit der Form stets großartigen Zug oder innigstes Empfinden aufweisenden Kunst eines Meisters, der allem Menschlichen wie Göttlichen gleichmäßig seinen ehrlich-naiven Tribut zollte, der irdisches Gefäß der makrokosmischen Kräfte und somit Dolmetsch der tönenden Weltseele war, deren Urklang immer wieder packt und ergreift.

In einem von der Wiener Konzerthaus-Gesellschaft veranstalteten außerordentlichen Konzerte gelangten von Paul v. Klenau zur Uraufführung: ein Orchestertryptichon über Dantes „Inferno“ und eine für Baritonsolo, Chor und Orchester gesetzte Vertonung von R. M. Rilkes „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christof Rilke“. Man möchte dem aus dem schönen Kopenhagen stammenden Komponisten, der sein Werk mit den Philharmonikern selbst, also sicher seinen Intentionen gemäß vorführte, gern ein paar anerkennende, freundliche Worte sagen, doch bot das mehr als zweistündige Musizieren leider fast keine Handhabe dazu. Wenn der Verfasser erklärt, in „Abstieg zur Hölle“, „Paolo und Francesca“ und „Ugolino“ vorwiegend durch möglichste Intensität der musikalischen Farben Ausdruck und plastische Wirkung erzielen zu wollen, entschuldigt er damit indirekt den Mangel an prägnanter Erfindung. Im übrigen hat R. Strauß dieses Gebiet in seinen sinfonischen Dichtungen nach allen Seiten hin abgegrast, so daß — vorläufig wenigstens — in Programmusik nichts mehr zu machen ist. Die drei Stücke stellen sich demnach trotz Baßtube, großer Trommel und Becken, die darin das große Wort führen, als schwächliche Nachzügler einer überholten Kunstform dar, von denen am genießbarsten noch die letzte Nummer war, während die mittlere an ermüdender Ausdehnung litt. Noch bleierner war die Langeweile, die sich während der folgenden Vokalsache auf das Auditorium herabsenkte. Ist der Text schon an und für sich einer derartigen musikalischen Fassung schwer zugänglich, hätte er zumindest durch straff gefügte, das Soldatenleben des 17. Jahrhunderts schildernde Stimmungsbilder eine abwechslungsreiche Folie erhalten müssen. Indessen hebt ein monotones, temperamentloses Singen an, das Episches wie Dramatisches ganz einerlei behandelt und von thematischen und instrumentalen Gemeinplätzen untermalt wird. Aus dieser Steppe ragen nur ein Orchesterzwischenspiel („der Park rauscht auf“) und die Brandepisode einigermaßen empor, dadurch die Aufmerksamkeit wieder wachrüttelnd. H. Duhan und die Wiener Singakademie widmeten sich ihren undankbaren Aufgaben mit Hingabe.

Im 2. Konzert des Tonkünstlerorchesters vermittelte uns Cl. Krauß die Bekanntschaft von E. v. Rezniceks Thema und Variationen nach Chamissos Gedicht „Tragische Geschichte“ mit dem bekannten Refrain „Der Zopf, der hing ihm hinten“. Ein drolliges Stück, an dessen echtem musikalischen Humor man sich baß erfreuen durfte. Die philiströse Hauptmelodie mit ihren flitzenden, wischenden, brummenden Zwischenfiguren und die alle Teufeleien des Orchesters aufrührende Instrumentierung gewährleisten von vornherein die angestrebte volle Heiterkeitswirkung. In eine davon durchaus verschiedene Atmosphäre versetzte darauf Bruckners VIII. Sinfonie. Cl. Krauß greift diesen Meister nicht mit den traditionell gewordenen weihevollen Priestergebärden, sondern mehr energisch an, was dessen urwüchsiger Kraftnatur gar nicht übel bekommt; wird doch durch solches Zupacken ein weitaus geschlossenerer formaler Eindruck erzielt. Beim Schlußsatz, diesem Stück in Stücken, versagt freilich selbst diese Methode; da kön-

nen nur Striche helfen. Das „Deutsche-Michel"-Thema des Scherzos aber hätte etwas behäbigeres Tempo vertragen. Wunderschön gesungen wurde das Adagio, und seine lange Des-Dur-Coda entrückte, wie immer, in bessere Gefilde.

Weniger zu befriedigen vermochte die Neuheit, die H. Knappertsbusch aus München für die gleichen Konzerte mitbrachte: Franckensteins Variationen über ein Thema von Giacomo Meyerbeer, Op. 45, das an zu geringer Abwechslung — nur dreimal wird vorübergehend die vom Grundgedanken angeschlagene melancholische Stimmung durchbrochen — leidet, ist doch gerade sie das Wesen dieser Kunstform. Mozarts Kleine Nachtmusik und Tschaikowskys V. Sinfonie bildeten in sorgfältiger Ausführung dazu das Avant und Après.

„Neue russische Musik" war der Titel zweier Kammermusikabende, der mich in der Erwartung, moderne Enunziationen slawischer Wesensart à la Borodin, Cui, Tanejew, Rimsky-Korsakoff, Tschaikowsky usw. zu hören, anzog. Doch welche Enttäuschung, als ich aus dem Programm ersah, daß es sich um Kompositionen aus dem sowjet-russischen „Staats-Musikverlag" und der „russischen Sektion der internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik", deren Organisation ja von Wien ihren Ausgang nahm, handelte. Was beides, um das Kind beim eigentlichen Namen zu nennen, soviel wie „jüdische Musik" heißt. Womit beileibe nichts Tadelndes gesagt sein will. Im Gegenteil. Es wäre bei dem erwachten Nationalbewußtsein dieses Volkes nur logisch, daß die in ihm noch lebendigen musikalischen Überlieferungen und Gesänge eine ähnlich kunstgemäße Bearbeitung erführen, wie anderwärts bereits geschehen (s. Bizet, Grieg, die obenangeführten Komponisten) und ungemein Apartes zutage förderte. Wohl haben schon Goldmark und zumal A. Rubinstein in diesen elementaren Vorrat gegriffen, ihr Beispiel, das freilich Fantasie und Empfindung erfordert, blieb indessen bis dato ohne Nachfolge, und an ihrer Statt macht sich unter dem Deckmantel der Internationalität ein impotentes Komponieren breit, das von der alttestamentlichen Note nichts des Lieblichen, Ernsten oder Glühenden, wie es etwa in der „Königin von Saba" mit echt orientalischem Zauber überall auftaucht, erübrigt zu haben scheint. Dies Negativum stammt vielleicht aus einer Körperkonstitution, von welcher der Rasseforscher Dr. Friedrich Hertz erklärt, daß durch engere Inzucht wohl ein fester Charakter und gehäufte Energien sich ausbilden, durch Degeneration infolge fortgesetzter Inzucht die Völker aber zugrunde gehen; weshalb das Wesen des wahren Kulturfortschrittes in seiner Hauptsache auf dem regelmäßigen Wechsel von Inzucht und Vermischung der einzelnen Völker und Rassen beruhe. Es wäre vielleicht nicht überflüssig, einmal darüber nachzudenken, warum diese durch und durch dekadente „neue Musik" (ebenso wie die aus der gleichen trüben Quelle stammenden „Jazzbands") vermittelst einer reich gegliederten Organisation planmäßig über die ganze Erde ausgegossen wird, und weiters besagte internationale Tonkunst nicht bloß kurzsichtig musikalisch, sondern auch psychologisch, ethnographisch, sozial, ja sogar politisch zu betrachten. Denn je mehr und verschiedenartigere Standpunkte man einer Sache gegenüber einnimmt, desto gewisser und reiner enthüllt sich ihr innerster Kern. Solche Gedanken löste mir die Lektüre des Konzertprogramms aus; doch ist ein von jener Seite etwa gehegter Optimismus bzgl. der Wirkung dieser Art Musik anscheinend unbegründet, denn bereits nach den ersten Nummern verließ das ohnehin nicht sehr zahlreich erschienene Publikum fluchtartig den Saal, so daß am Schluß außer mir nur mehr einige wenige Zuhörer anwesend waren. Sie wurden für ihre Standhaftigkeit durch ein gut gearbeitetes und gesteigertes, auch inhaltlich etwas bedeutendes Andante aus einem Brahmssche Pfade wandelnden Klavierquartett Op. 31 von G. Catoire belohnt, kompositorisch die beste Arbeit des 2. Abends, den ich besuchte. Nächstdem von A. Krein ein Capriccio Hebräique Op. 24, welchem sicherlich eine Originalweise zugrunde liegt, die durch den Charakter ihres Melos auch die Herkunft des gemäßigt atonalen Streichquartetts Op. 2 von B. Schirinsky aufdeckte, darin man der gleichen Grundstimmung und ähnlichen Wendungen begegnet. Die Knappheit seiner Sätze gereicht ihm zum Vorzug. Deklamatorisch gehaltene Lieder A. Alexandrows und N. Mjaskowskys in der Interpretation durch Ruzena Herlinger berührten nur wenig, und des Zweitgenannten Klaviersonate in C-Moll, ein gleichförmig wüstes, nichtsbesagendes Toben auf den Tasten, sowie ein kaum weniger uninteressantes Herumgekratze auf den vier Saiten eines Cello von N. Roslawetz, ebenfalls Sonate geheißen, waren die denkbar trefflichsten musikalischen Vogel-

scheuchen. Das Wiener Streichquartett und Prof. F. Wührer harrten mutig auf ihren Posten aus.

Die neugegründete, von ihrem Primarius sicher und befeuernd geführte Kammermusikvereinigung Pickstein er-Popovici vollzog in ihrem ersten Vortrag die Uraufführung des F-Dur-Streichquartetts von K. Rausch, für welchen in seiner Vaterstadt bisher gänzlich unbekannt gewesenen Tonsetzer ich im Aprilheft d. J. eine Lanze brach. Sein Charakter, ein gewisses melancholisch-unruhiges in sich Hineingrübeln, das aber immer wieder den befreienden Weg zu einer wie Vogelsang und Waldesrauschen süßen Melodie oder zu bizzarem Humor findet, treten in diesem Werke deutlich zutage, das dem sehr gut besuchten Saale anscheinend ausnehmend gefiel, denn schon nach dem 2. Satze, einem reizenden langsamen Ländler, mußte sich der Verfasser für den lebhaften Beifall verneigen, was sich nach Schluß noch des öfteren wiederholte. In derselben Veranstaltung machte Frau B. Fischer-Resek gelegentlich mehrerer Lieder und Arien durch eine prächtige Altstimme und geschmackvolle Phrasierung sich aufs angenehmste bemerkbar.

Seltenere Stücke der Literatur hatte sich der junge Cellist Wilh. Winkler für sein Debüt gewählt. Zuerst im Verein mit dem Geiger F. Sedlak und der Pianistin J. Pessl unter Mitwirkung eines Kammerorchesters (Dirigent A. Wunderer) das klangschöne, mit anmutigen Gedanken und fesselnden Themenkombinationen gesegnete Tripelkonzert Beethovens, dann als Erstaufführung für Wien M. Regers ebenso halsbrecherische als inhaltlich und formal restlos befriedigende Solocellosonate, und zum Schluß Dvořáks prächtiges Cellokonzert. Alles Technische wurde vom Spieler meisterlich bewältigt; könnte er seinen allzu zurückhaltenden Ernst etwas überwinden, seine Interpretation sinnlicher, leidenschaftlicher gestalten, würden ihm die Tore zu einer schönen Zukunft sicher weit offen stehen.

Ebenfalls mit einem abseitig aller Schablonen liegenden Programm trat Alfred Boruttau in die Reihe der von Gesangsvirtuosen veranstalteten Abende, indem er neben den kaum jemals öffentlich gehörten H. Wolf-Goetheschen Schenkenbuchliedern und „Wunderhorn"-Gesängen Th. Streichers wieder jungösterreichische Komponisten zu Wort kommmen ließ: Frz. Salmhofer mit einem zierlichen Heinezyklus, J. Wachsmann mit 3 ansprechenden Vertonungen Ginzkeyscher Lyrik und H. Holenia, einem Grazer, mit feingearbeiteten, zum Kabarett neigenden Bierbaumiaden. Den Beschluß machten seit 1738 nicht mehr gesungene Arien C. Brioschi-Farinellis (in der bei der Universal-Edition verlegten Neuausgabe durch Frz. Haböck), des berühmtesten aller Kastraten, welche dem Sänger Gelegenheit gaben, seine Stimme, Atemtechnik und Koloratur ins hellste Licht zu setzen. Eigentlich überflüssig zu sagen, daß der auch die intimsten Feinheiten einer Komposition aufspürende geistvolle Vortrag dieses Künstlers den aufgeführten Stücken zu ansehnlicher Wirkung verhalf.

Tanz

Gelegentlich einer Matinée im Josefsstädtertheater erwies sich die Münchnerin Claire Bauroff in der Uraufführung eines selbsterdachten Sketchs „Das Licht ruft" als Pantomimikerin von starkem Charakterisierungsvermögen. Die ethische Idee, die Wirkung der Botschaft des Guten auf verschiedene Menschentypen, auf den Geizigen, Lügner, Paria, Geldprotz, Philosophen usw. darzustellen, gab hierzu mannigfaltigste Gelegenheit. Die von Frz. Salmhofer eigens hierzu geschriebene Musik für kleine Kammerbesetzung ist insofern ein interessantes Experiment, als sie versucht, die Mienen und Gebärden der Tanzenden liniengetreu aufs Notenpapier zu bannen, wodurch einesteils wohl eine überraschende Kongruenz des akustischen und visuellen Ausdrucks entsteht, andererseits aber sich auch ergibt, daß darunter der musikalisch-architektonische Aufbau leidet; daß die Tonwelt durch solch sklavische Nachahmung des Gestus in viele einzelne Partikelchen zerfällt, eigentlich nur den Mechanismus, das Gerippe der Seelenregungen wiedergibt und durch derartige Unfreiheit gehindert ist, selbe nach ihrer Weise voll auszuleben. Es muß mithin für Mimodramenmusik ein über den beiden Faktoren stehendes Prinzip als maßgebend anerkannt werden, welches ihnen die Möglichkeit bietet, sich bis zu einem gewissen Grade selbständig zu behaupten, das Nämliche gemäß den denselben eingeborenen individuellen Kunstgesetzen aussprechen zu können. In solchen Momenten einer lockeren Gemein-

schaft vermochte der Komponist, sich auch melodisch intensiver zu entfalten. Das Schwergewicht lag jedoch auf instrumentaler Schilderei, für die einen originellen Beleg das Spiel der Streicher unter dem Steg als Illustration der „Lüge“ liefert. Die anmutige Künstlerin erntete für ihre Leistung aufrichtigen Applaus — Wiederholungen der Aufführung hier und auswärts sind im Gang — und man verließ das Haus mit dem Gefühl, wieder einmal etwas Anregendes gesehen und gehört zu haben.

Neuerscheinungen

Paul Stefan: Arnold Schönberg. Wandlung, Legende, Erscheinung, Bedeutung. 8°, 101 S. Zeitkunst-Verlag Wien — Berlin — Leipzig.

Edgar Rabsch: Gedanken über Musikerziehung. 8°, 60 S. Quelle & Meyer, Leipzig, 1925.

Johannes Wolf: Die Tonschriften. 8°, 136 S. Jedermanns Bücherei, Abt. Musik. Ferdinand Hirt, Breslau, 1924.

Karl Stein: Musikersilhouetten. Aus seinem Nachlaß herausgeg. v. Siegfried Stein. 8°, 35 S. A. Steins Verlagsbuchhdlg, Berlin-Halensee, 1924.

Alfred Lorenz: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels der Ring des Nibelungen. I. Band: „Das Geheimnis der Form“ bei Rich. Wagner. 8°, 320 S. Max Hesse, Berlin.

Rose Schmitt-Hummel: Der Weg zur Schönheit und Tragfähigkeit der Stimme, für Gesangsstud. und Künstler. 8°, 36 S. Otto Halbreiter, Musik-Verlag, München, 1924.

Hermann Springer: Normen und Fehlerquellen der Musikkritik. gr. 8°, 11 S. Buchdruckerei Berthold Levy, Berlin, 1924. Es handelt sich hier um einen Sonderdruck des im Augustheft der Zeitschrift Melos unter gleichem Titel erschienenen klugen und beherzigenswerten Aufsatzes des bekannten Berliner Musikkritikers.

In memoriam Anton Bruckner, herausgeg. i. A. des österreichischen Unterrichtsministeriums von Karl Kobald. Mit einem Titelbild. 8°, 246 S. Amalthea-Verlag Zürich—Wien—Leipzig. Das Buch ist ein Sammelwerk, das eine größere Anzahl teilweise schon früher geschriebener Artikel in einem schmucken Bande vereinigt. Es sind Aufsätze von Guido Adler, Max Auer, Ernst Decsey, Friedrich Eckstein, Wilhelm Fischer, August Göllerich, Max Graf, Franz Gräflinger, Josef Kluger, Karl Kobald, Ferd. Löwe, Rud. Holzer, V. O. Ludwig, Franz Moissl, Franz Müller, Alfred Orel und Max Springer. Für die engere Brucknerforschung hat dieses Buch durch einige Artikel bleibenden Wert.

Jean Sibelius, Josef Holbrooke, Gustav Holst. 8°, 12, 16 u. 12 S. Verlag von J. & W. Chester, London, 1924. — Mit diesen in hübschen Heftchen erscheinenden kleinen, geschickt abgefaßten Biographien obiger Komponisten setzt der bekannte Londoner Verlag seine Sammlung von Miniature Essays über moderne Musiker, die Werke bei ihm verlegen, fort. Unter den bisher erschienenen natürlich englisch geschriebenen Essays befinden sich solche über Strawinsky, Casella, Malipiero, Poulence, Honegger, Palmgren u. a.

Der Ring des Nibelungen in Bildern von Hermann Hendrich. gr. 4°. Verlag von J. J. Weber, Leipzig. — In einem glänzend ausgestatteten Leinenbande erscheinen hier mit einem Vorwort von Prof. Dr. Golther 14 farbenprächtige Illustrationen des bekannten Malers. Da wir in Angelegenheiten der bildenden Kunst unser Urteil niemand aufdrängen wollen, mag die Anzeige genügen.

Richard Wagner: Mein Leben. In: Mann und Werk. Lebensbilder in Selbstdarstellungen. 2 Bde. 8°. 520 und 456 S. Leipzig, Baustein-Verlag, 1924. — Diese Ausgabe in zwei schmucken Bänden wendet sich an die breiteren Kreise. Max Hasse hat das Diktat Wagners stilistisch redigiert, wobei eine große Menge Unebenheiten beseitigt wurden, was aber nicht überall ohne Gefahr geschah. Ferner wurden Titelüberschriften und im Anhang gedrängteste Anmerkungen gegeben. — Wagners Mein Leben ist trotz der Einwände, die gemacht worden sind, etwas derart Außerordentliches, daß sie in die Bibliothek jedes Musikers gehören.

Willi Zimmermann: Passives Singen, die psychologische Basis des Belkanto. 8°, 28 S. bei F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Justus Hermann Wetzel: Beethovens Violinsonaten nebst den Romanzen und dem Konzert analysiert. I. Band: Einf., erste bis fünfte Sonate und d. zwei Romanzen, 8°, 402 S. Max Hesses Verlag, Berlin W. 15.

Adolf Strube: 120 evangelische Choralmelodien enthaltend u. a. sämtliche Lieder Luthers. Nach den Grundsätzen des Eitzschen Tonwortverfahrens zusammengestellt. 8°, 64 S. Verlag von Karl Merseburger, Leipzig, 1924.

Theater und Musik. Antiquariats-Katalog Nr. 111 der Buchhandl. Oskar Gerschel, Stuttgart, Eugenstr. 3.

Musikgeschichte. Bibliographie, Kataloge öffentl. und priv. Musiksaml., musik. Bibl. W. und Zeitschr. nebst Anhang von Werken zur Schauspielk. u. Theaterkunde. Katalog 210 des Antiquariats Leo Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburger Str. 14.

Besprechungen

Hugo Leichtentritt: Händel. Gr. 8°. 871 S. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart-Berlin 1924.

In einem Buche vergangener Zeit fand ich ein Händelbild: von einem zierlichen Lorbeerreis oval umrankt ein Kopf mit wohlgefällig erweichten Lutherzügen — ganz Konsistorialrat; darunter ein zartes Arrangement aus Lyra, Panflöte und Textband, also — ein komponierender Konsistorialrat. Dieses Gesicht hat Händel über ein Jahrhundert lang in der allgemeinen Vorstellung gehabt. Seit wenigen Jahren aber bekommt er auch fürs größere Publikum ein anderes. In Programmheften von Händelaufführungen z. B. sieht man jetzt solche Bilder, die Zeitgenossen Händels nach dem Leben malten. Man bemüht sich also, das wirkliche Gesicht Händels zu sehen. Und da ist nichts, gar nichts Konsistorialrätliches darin. Man erblickt das freie, klare, starkzügige Gesicht eines durchaus weltlichen Geistes- und Willensmenschen. Man spürt, daß Händel nicht der Kirchenkomponist war, für den er solange gegolten. Die Bahn wird frei, den dramatischen Grundzug seiner Kunst zu erkennen. Kein Zufall, daß die Zeit erst jetzt wieder reif für seine Opern wurde. Freilich vollzieht sich diese Wandlung oft nur recht mühselig. Wie oft kommt nicht nur alte, allzu fest gewurzelte Meinung, sondern auch wider händelsche Neuzeitlichkeit in die Quere! Und wenn man schon ein wenig Händelschen Willen spürt, ist noch nicht gesagt, daß man auch schon den Geist erfaßt hat, der diesen Willen lenkt. Und gerade auf diesen Geist kommt es letzten Endes an. Wo findet der, der hier klarer sehen möchte und doch nicht Zeit oder Fähigkeit hat, sich in die vielen Bände der Händelausgabe selbst zu vertiefen, Rat und Hilfe?

Hugo Leichtentritts Händelbuch kommt gerade zur rechten Zeit, solche Hilfe zu leisten. Es sucht den Leser zu der Erscheinung und zu den Werken Händels zu führen, wie sie heute wissenschaftlich und künstlerisch erkannt und erfühlt sind. Was die Händelforschung bis in die jüngste Zeit da und dort beigebracht hat, ist hier zum erstenmal sorgfältig zusammengetragen und gesichtet und in eine leicht übersichtliche Form gebracht. Zum erstenmal haben wir hier eine eingehende, umfassende, wissenschaftlich gegründete Darstellung des Händelschen Lebens und Werkes in ganzem Umfange. Und diese Darstellung ist keineswegs nur für den Fachmann, sondern gerade auch für breitere Kreise musikalischer Leser bestimmt. Besonders die ausführliche Besprechung der Werke macht das Buch dem Musikfreund nützlich. Zum erstenmal findet man hier auch die Opern Händels durch Inhaltsangabe der Texte und Charakteristik der Musik gewürdigt. Schade nur, daß der Verfasser, vermutlich notgedrungen auf Verlangen des Verlags, auf Notenbeispiele verzichtete. Hinweise auf andere Bücher, so nützlich sie dem und jenem werden können, sind nur ein notdürftiger Ersatz, denn nicht jeder hat eine Musikbibliothek Peters oder eine Berliner Staatsbibliothek in der Nähe. Wieviel nützlicher hätte in diesem Buche z. B. ein kurzes Notenbeispiel für Variation in der Arienreprise und Kadenz sein können als ein Hinweis auf „Chrysanders vielfache Auslassungen" und Hugo Goldschmidts „Lehre von der vokalen Ornamentik"! Als besonders verdienstlich angesichts gewisser modernisierender Bearbeitungen in der neuen Händel-Renaissance erscheint Leichtentritts Eintreten für die Reinheit der Händelpflege: „Man verdirbt Händels Kunst nur durch diese ängstlichen Kompromisse mit dem modernen Geschmack. Die Aufgabe ist umgekehrt, dem modernen Geschmack Freude beizubringen an der großen, stilistisch in sich durchaus vollendeten Händelschen (Opern-)Kunst."

Allerdings ist dem Buch auch anzumerken, daß wir erst am Anfang einer neuen Händelepoche stehen. Nur einige neue Grundbegriffe und Einzeleinsichten sind schon gewonnen. Nach den neuen Gesichtspunkten durchgearbeitet ist das Werk Händels noch keineswegs. Diese Aufgabe war in wenigen Jahren auch gar nicht zu bewältigen. Kleinere Unebenheiten seines Buches im Plan, im Ausdruck, im Tatsächlichen wird der Verfasser für die folgenden Auflagen leicht beseitigen können. Die notwendigste und schwierigste, aber auch verheißungsvollste Aufgabe wird es sein, den geistigen Grund des Händelschen Schaffens und seiner einzelnen Werke mehr zu erhellen, als es bisher geschehen ist.

Dr. Rudolf Steglich.

Ottokar Janetschek: Mozart, ein Künstlerleben. Roman. Verlag von R. Bong, Berlin.

Biographie und Roman stehen an sich in einem offenen Gegensatz zu einander; hier ist es künstlerische Phantasie, dort historisch-kritische Erkenntnis, die Lebensvorgänge gestaltet. Und doch sind beide Darstellungsformen notwendig, um Vergangenheit gegenwärtig werden zu lassen, und können eine letzte Synthese eingehen, deren Ergebnis Wirklichkeit und Wahrheit ist. Dazu sind freilich meisterliche Künste nötig — wer mit so unbekümmert grober Hand vorgeht wie Janetschek, wird aus den Niederungen der Stillosigkeit nicht herauskommen. Sein Mozartroman ist gar kein Roman, sondern ein seichtes Plätschern im Anekdotischen ohne tiefere Deutung; es ist aber auch keine Biographie, trotz eingeflochtener historischer Dokumente, Bilder usw.; dazu fehlt ihm der unbestechliche Ernst und die Vorurteilslosigkeit, die bei der Schilderung der inneren Zusammenhänge in Mozarts Leben peinlich vermißt werden. Keine Rede davon, daß in der Sprache des Verfassers Mozartsche Musik aufklingt, wir erfahren etwas von dem Opernkomponisten im Kampfe mit dem Italiener Salieri, aber nirgends erleben wir etwas von dem Geheimnis Mozartscher Tiefe, das erst nach all dem, was Janetschek wesentlich erscheint, anfängt. Wir sind der Überzeu-

gung, daß eine gute Mozartbiographie auch den musikalischen Laien mehr befriedigen dürfte als dieser dem Genius Mozarts nicht gerecht werdende Roman.

Um so wärmer können wir dafür den zweiten Band des Findeisenschen Schumann-Romans empfehlen:

Der Weg in den Aschermittwoch. Ein Robert-Schumann-Roman von Kurt Arnold Findeisen. Verlag Grethlein & Co.

Dieses Buch, wie auch der hier bereits besprochene 1. Band „Herzen und Masken", erfüllt die von uns geforderte Synthese von Erkenntnis und Einfühlung in unübertrefflicher Vollendung. Hier ist ein Musiker und Dichter am Werke, in dem etwas von der Schumannschen Zweiseeligkeit lebt, und der, wie sein Meister neue kühne Melodien fand, selbst zu einem wirklichen Sprachmeister wird, der dem Unaussprechlichen Schumannscher Musik zum ersten Male visionären Ausdruck in Worten verleiht. Findeisens Darstellungsweise weicht so ganz vom herkömmlichen Trott ab; der Dichter ist förmlich von seinem Stoff besessen und das Versinken Schumanns im rauschenden Strom geistiger Umnachtung ist bei aller grauenhaften Wirklichkeitstreue so keusch erzählt, daß auch dieser Tragödie Ausgang schließlich versöhnend abklingt. Wir freuen uns, in diesen Blättern, deren Begründung durch Robert Schumann für die zeitgenössische Musikgeschichte von so einschneidender Bedeutung war, und die deshalb gerade in diesem Falle den höchsten Maßstab an einen Schumannroman anlegen müssen, ein Werk empfehlen zu können, das wie kein anderes geeignet ist, die Seele des großen Komponisten in ihrer tiefen versonnenen Schönheit und Abgründigkeit erkennen zu lassen. Daß Findeisens Roman zugleich die beste Einführung in Schumanns Musik darstellt, ist gewiß nicht der geringste Vorzug dieses in jeder Beziehung bewundernswerten Buches.

Dr. Franz Thierfelder

William Behrend: Ludwig van Beethovens Klaviersonaten. 8⁰, 194 S. Gyldendalske boghandel, Nordisk forlag. Kjöbenhavn, Kristiania, 1924.

Obwohl die deutsche Literatur über Beethovens Klaviersonaten nicht gering ist, dürfte dieses uns gerade auch von einem dänischen Fachmann wie Angul Hammerich warm empfohlene, handliche Buch einer deutschen Übersetzung durchaus wert sein. Es gibt breiteren Kreisen nicht zu viel, aber auch nicht zu wenig, verbindet das Biographische mit dem Künstlerischen sehr geschickt, ohne sich in abgründige Spekulationen zu verlieren. Sollte das Werk auch in deutscher Sprache erscheinen, würden wir näher auf es zu sprechen kommen.

A. H.

Illustreret Musik Leksikon. Udgivet af Hortense Panum og William Behrend under medvirking of O. M. Sandvik. 1. Lieferung, Lex.-8⁰, 48 S. Kjöbenhavn, H. Aschehoug e Cie, 1924.

Von dem auf etwa 16 Bogen berechneten ersten dänischen illustrierten Musiklexikon liegt die erste Lieferung vor, die einen sehr guten Eindruck macht. Die Bearbeiter, die Musikhistorikerin H. Panum und W. Behrend — den unsere Leser auch als unseren Kopenhagener Mitarbeiter kennen —, sind auch in der musikalischen Gelehrtenwelt Deutschlands wohlakkredierte Persönlichkeiten, so daß man den mancherlei ganz neuen Lexikonsbeiträgen volles Vertrauen wird schenken dürfen. Ein Besonderes hat das Lexikon vor dem Riemannschen durch die vielen Illustrationen voraus. Dieses wird sich mit der Zeit wohl auch entschließen müssen, wenigstens dann eine Illustration beizufügen, wenn eine solche sicherer und schneller erklärt, als es die sorgfältigste Nurbeschreibung tun kann; auf Abbildungen der bekanntesten Musikerpersönlichkeiten, wie sie das dänische zahlreich bringt, kann verzichtet werden.

A. H.

Vereinigter Musikerkalender Hesse — Stern, 47. Jahrgang 1925. 3 Bände etwa 1300 Seiten. Max Hesses Verlag, Berlin W 15. M. 4.50.

Der Musikerkalender ist dieses Mal — Ende November — rechtzeitig erschienen, enthält ferner auch wieder den vollständigen Notizen-Kalender, und auch der Leinen-Einband ist eine erfreuliche Verbesserung. Der sachliche Teil hat da und dort Erweiterungen erfahren, wie überhaupt unverkennbar ist, daß an dem Kalender fortwährend gearbeitet wird, trotzdem er nunmehr keine Konkurrenz mehr hat. Am stärksten prägt sich aber durch die sich immer stärker mehrenden Annoncen der geschäftliche Charakter des Kalenders aus und es heißt die deutschen Musiker in geschäftlichen Dingen doch bedeutend unterschätzen, so sie glauben sollen, daß die Herausgabe „immer mehr durch ideelle Gründe als durch kaufmännische Vorteile diktiert" werde. Der Reklame ist im Textteil ein derart breiter Raum gegönnt, daß auf vielen Seiten der Text neben den Anzeigen ein nur kümmerliches Dasein führt und man sich durch solche arbeiten muß, um zu der gewünschten Adresse zu gelangen. So gibt denn auch der jetzige Musiker-Kalender ein sehr scharfes Bild von unserm musikalischen Geschäftszeitalter.

A. H.

Raimund Heuler: Kirchliche Chorsingschule für Kinder- und Frauenchor. 224 S. Regensburg, Kösel u. Friedrich Pustet, 1923. 4,50 Mark.

Mit diesem neuen, von reichster Sachkenntnis und tiefer wissenschaftlicher Erfahrung getragenen Werke, hat der verdiente Würzburger Schulgesangspädagog einen weiteren erfolgreichen Schritt zur Erreichung seines Zieles: des selbständigen Notensingens, vorwärts getan. Weit entfernt, ängstlich an einer engbegrenzten und bestimmten Methode festzuhalten, ist er bestrebt, eine ganze Reihe gangbarer und erfolgversprechender Wege zu zeichnen. Daraus erklärt sich auch seine Stellung zur Eitzschen Tonwortmethode, er bezeichnet die Tonworte nur als ein hervorragendes, nicht als das Mittel zum Ziel, sofern höhere Zwecke verfolgt werden sollen. Altes und Neues ist in diesem Buch klar zusammengefaßt, methodisch geordnet, gesichtet und zu einer neuen didaktischen Einheit verschmolzen. Der Dreiklang wird erstmalig zum Mittelpunkt der gesamten Treffschulung.

Heulers Unterrichtswerk führt nicht nur über C-Dur, sondern über alle Tonarten. Ein ganzer Kanon grundlegender Übungen, Vokalsätze aus der a cappella-Zeit, sowie aus allen anderen Jahrhunderten bis zu Reger, geben dem Buche jene einzigartige Vielseitigkeit, die wir im Hinblick auf den komplizierten Stoff noch nirgends so vollkommen beobachten konnten. Im 3. und 4. Teile wird der allgemeinen Musiklehre, der Stimmkunde, Laut- und Stimmbildung, sowie der Treffschulung innerhalb des ganzen Tonsystems ein breiter Raum zugewiesen. Alles in allem eine Chorsingschule ersten Ranges. Das Buch braucht keine Empfehlung, es spricht für sich selbst. Ernst strebende Chorvereine, Kirchenchöre und Schulen aller Gattungen werden dem Verfasser für dieses Werk dankbar sein müssen. Dr. H. Thierfelder

P. Dominikus Johner: Der gregorianische Choral. Sein Wesen, Werden, Wert und Vortrag. Musikalische Volksbücher, hrsg. von A. Spemann. 8°, 184 S. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf., 1924.

Man darf sich herzlich darüber freuen, daß ein so einzigartiges, einem großen Teil der Musiker wie auch ernsten Musiktreibenden recht unbekanntes Gebiet wie der gregorianische Choral durch die allgemeinverständliche Darstellung eines trefflichen Fachmannes breiten Kreisen erschlossen wird. Was die Schrift außer ihrer Sachkenntnis auszeichnet, ist die ersichtlich große Liebe, die der Verfasser seinem Gegenstand entgegenbringt, eine Liebe, die selbst abstraktere Kapitel mit Wärme zu durchdringen vermag. Das Büchlein der trefflichen Sammlung musikalischer Volksbücher sei warm empfohlen. A. H.

Dr. Wilh. Widmann: Die Orgel. Verlag Josef Kösel und Friedr. Pustet, Kempten. Bd. 98 der Sammlung Kösel.

Eine Fülle von Stoff ist in diesem Band zusammengetragen. Wer Belehrung sucht über den Bau der Orgel, über die verschiedenen pneumatischen und elektrischen Systeme und ihre Vorzüge und Nachteile, über das Wesen der Register und ihrer Kombinationen (mathematisch-physikalisch begründet), über irgendeinen in Betracht kommenden Hilfsapparat, findet seine Fragen mit Sachkenntnis eingehend beantwortet. Das Buch geht nicht nur den Laien an, der über Allgemeines Aufklärung wünscht, sondern ebenso den Fachmann, dem der Verfasser aus seiner Praxis als Orgelrevident wertvolle Anleitung gibt für die Beurteilung von Orgeln, für Revision, für Abstellung von Fehlern. 23 Tafeln mit 62 Abbildungen ermöglichen es, den komplizierten Mechanismus in allen Einzelteilen zu studieren und sich über seine Wirkungsweise Klarheit zu verschaffen. Auch das Harmonium ist in seinen verschiedenen Abarten berücksichtigt. Dr. H. Kleemann

Curt Sachs: Die Musikinstrumente. (Ferdinand Hirt in Breslau. 1923.) „Jedermanns Bücherei".

Wer sich den „großen Sachs" nicht leisten kann, dem wird dies kleine Buch treffliche Dienste tun. Es enthält auf wenig über 100 Seiten weit mehr, als der Titel verspricht. Es bringt eine Beschreibung der Instrumente aller Völker und Zeiten, ihre Entwicklung vom Monochord bis zum Konzertflügel, vom Bomhart zur Oboe, von der Pansflöte zur Orgel, und deckt die höchst interessanten Beziehungen auf, die zwischen Musik, Volk, Klima, Religion bestehen und uns oft erst ermöglichen, den richtigen Standpunkt zur musikalischen Kultur anderer Völker einzunehmen. Vierzig Abbildungen in vorzüglicher Wiedergabe, teils Photographien nach Originalinstrumenten, teils Reproduktionen nach Gemälden alter Meister, ergänzen den Text. Dr. H. Kleemann

Hans Boltshauser: Geschichte der Geigenkunst in der Schweiz, Leipzig 1923, Verlag Carl Merseburger.

Der Titel verspricht mehr, als das Bändchen hält. Denn zu einer „Geschichte der Geigenbaukunst" eines Landes gehört mehr als die (nach Kantonen und Orten geordnete) Wiedergabe kurzer Lebensbeschreibungen aller Geigenbauer, deren einzelnen der Verfasser noch recht persönlich Glück auf ihren weiteren Wegen wünscht. Es fehlt somit das Entwicklungsgeschichtliche, Zusammenfassende und Ordnende, sowie der höhere Betrachtungsstandpunkt, den man gerade dem Fachmann zugetraut hätte, so etwa, wie es die Veröffentlichungen des (seither eingegangenen) „Wiener musikalischen Kuriers" über die steirische Geigenbauschule beinhalteten, die vor drei bis vier Jahren erschienen. — In Einzelheiten bietet jedoch das Bändchen manches Interessante, so besonders über den Kinnhalter Fritz Baumgartners, der eigens nach einem Abguß der Kinnform gebaut wird, über das Lackieren der Instrumente durch Gustav Lütschg, das bei jedem Instrumente 4—6 Monate dauert, die ersten Versuche Jakob Hubers, der mit Säge, Hohlmeißel und Taschenmesser eine Geigenschachtel mit Hals aus einem Stück verfertigte, sowie über das Leben der bedeutendsten unter den Schweizer Geigenbauern, J. E. Züst, Anton Siebenhüner, Eugen Tenucci, Georg Ullmann und Giuseppe Fiorini. Hierdurch ist es geeignet, die Anteilnahme der Fachkreise zu erregen.
Robert Hernried (Erfurt)

Kurt Singer: Vom Wesen der Musik. („Kleine Schriften zur Seelenforschung" Heft 7.) Jul. Püttmann, Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Es ist nicht leicht, sich in diese psychologischen Studien einzulesen. Den Musiker stört anfangs manches nicht fachlich präzis Ausgedrückte, den Leser an sich die Zusammenballung der Forschungsergebnisse einer großen Reihe von Psychologen und Philosophen (bei denen man übrigens fallweise Anführung des Quellenwerkes, nicht nur des Autors, wünschte). Bald aber zwingt Singer den Leser in seinen Bann, zumal, wo er nachweist, daß Tonmalerei nicht Nachahmung der Natur, sondern die Schaffung von dynamischen Bewegungsanalogien bedeutet, dann Schopenhauers Philosophie des Unbewußten heranzieht, die Verwirrung im Konzertleben durch die Verschiedenheit der

Psyche des Reproduzierenden nachweist, die oftmals dem darzustellenden Kunstwerk fremd ist. Noch einmal reizt der Autor zum Widerspruch, da er erklärt, wir hörten besser, wenn wir sähen, und daher (in Vernachlässigung der durch das Schließen der Augen geschaffenen inneren Konzentration) der Beobachtung des Nachschaffenden das Wort redet. Dann folgen aber wirklich tiefgründige Betrachtungen über das Wesen der Musik, die sich in logischem Aufbau bis zur Durchleuchtung der Moderne weiten und die durchaus überzeugen. So scheidet man von dem Büchlein mit Gewinn. Es kann als wertvoll-ergänzende Studie bestens empfohlen werden. Robert Hernried (Erfurt)

Heinz Quint: Leitlinien zu einer Vortragsreihe über Tonanalyse. Anzengruber-Verlag, Leipzig u. Wien.

Heureka! ruft Heinz Quint und schafft unter Geißelung der „alten Harmonielehre" (die neueren und neuen Forschungen kennt er scheinbar nicht) mit Benutzung des „Riemannschen Dualismus" (wo bleiben Zarlino, Rameau, Tartini, Hauptmann, Oettingen?) neue „Empfindungszahlen der Intervalle". In unerhört begriffsverwirrender Weise benennt er einzelne aus der Untertonreihe gewonnene Intervalle mit der deutschen Übersetzung der lateinischen Bezeichnung der aus der Obertonreihe hervorgegangenen. So heißt bei ihm zum Beispiel die Oberquint — Quint, die Unterquint — Fünf, die Oberquart — Quart, die Unterquart — Vier. Fast noch ärger sind aber die neuen Intervallnamen, die er erfindet: da gibt es eine „Andere", eine „Primander" und „Andereins" und eine — „Null".. Zuerst vom quintenweisen Aufbau ausgehend (was gutzuheißen ist), zieht er dann die Medianten in so übertriebener Weise in den Kreis seiner Betrachtungen, daß er lehrt, auch dort, wo im Akkorde große Terzen fehlen, ihm solche willkürlich zuzuschreiben. Sodann folgen weitere Namensmißgeburten wie: „Sine-Ohne-Ganzling" und „Sine-Ohne-Leitling". O herrliches Sprachgefühl: Die Zeichen aber, welche diese „neuen Namen" versinnbildlichen, gleichen in ihrer Zusammensetzung wahrhaftig der Keilschrift. — Doch genug von diesem Unsinn! Denn ein Unsinn ist es, daß der Verfasser, um im Endzweck Erleichterungen zu bieten, die Prämissen unendlich kompliziert. Schade um diesen Mann, der im Grunde manches zu wissen scheint und, freilich eingeschachtelt in die oben geschilderten Monstrositäten, manch treffende und kritische Bemerkung macht. Sein, im Steindruck vervielfältigtes, Manuskript aber ist so unkritisch als möglich und zudem in einem anmaßenden und besserwissenden Tone geschrieben, den ein echter Könner nie anschlägt! Robert Hernried (Erfurt)

Erwin Hartung: Die Oberton-Leiter, die natürliche Grundlage der Musik, Selbstverlag Erwin Hartung, Heidelberg.

Die Musik auf den natürlichen Obertönen als Grundlage aufzubauen, ist kein neuer Versuch. Erwin Hartung scheint seine Vorgänger auf diesem Gebiete nicht zu kennen, so daß er längst überholte Ansichten neu vertritt. Er übersieht, daß ein auf die Obertöne 16—32 eingestimmtes Klavier nur eine einzige Tonart darstellen, alle übrigen Tonarten aber ausschließen würde, weil nicht über einem jeden Ton ein reiner Dreiklang möglich wäre. Die Einführung der Vierteltöne lehnt er emphatisch ab: „Die Notwendigkeit zur Einführung der Vierteltöne glaube ich verneinen zu dürfen... Wer sich nicht Herr über 16 Töne zeigen kann, der wird mit 32 erst recht nicht fertig werden ... Für unsere heutigen Verhältnisse aber ist die 16tönige Skala sicherlich ausreichend." Die Entwicklung wird wohl kaum danach fragen, was Herr Hartung für ausreichend hält. Und sind etwa die Naturtöne 26 bis 32 keine Vierteltöne? Nach Herrn Hartung nicht; denn er sagt: der Schritt $h—c^1$ ist ein Ganztonschritt und ist gleichwertig dem Schritt c—d, weil der Schwingungszahlenunterschied beider Intervalle gleich groß ist, nämlich 16,3125. Dann ist aber auch $cis^1—d^1$ ein Ganztonschritt, denn 293,6250 minus 277,3125 = 16,3125; und die Oktave $c_2—c_1$ ist ebenfalls ein Ganztonschritt; denn 32,6250 minus 16,3125 = 16,3125. Der Schritt c—c wäre also gleich dem Schritt cis—d! Über diesen Punkt erübrigt sich wohl jedes weitere Wort. — Die Subdominante aus der Musik zu verbannen, ist unmöglich; möglich ist nur die Änderung ihrer Gestalt und der Versuch einer treffenderen Erklärung. — Bleibt als einzig Positives der Schrift: eine neue Dominantidee. Ebenso wie Naturton 3 Dominante der Töne 2 und 4 ist (c g c), so soll jeder ungeradzahlige Naturton Dominante seiner geradzahligen Nachbartöne sein, also Ton 5 Dominante der Töne 4 und 6 (c←e→g), Ton 17 Dominante der Töne 16 und 18 (c←cis→d) usw. Diese Idee ist voller Beachtung wert, wenngleich sie z. B. für Ton 7 keine Geltung haben dürfte (g←b→c?). Die „genaueren Untersuchungen", die Herr Hartung sich vorbehalten hat, wären wohl treffender seiner Veröffentlichung dieser Schrift vorausgegangen. Jos. Achtélik

F. Fiorillo: Op. 31, Nr. 1. J. J. F. Dotzauer: Op. 4, Nr. 2. Duette für Violine und Violoncello. Hrsgg. von Wilh. Altmann. Rob. Forberg, Leipzig.

Eine Bereicherung der Duettliteratur für Violine und Violoncello, die außer mehr virtuos gehaltenen Stücken leichteren Genres an wertvollen Originalen nur einige Duos von Karl Stamitz sowie ein reizendes, viel zu wenig bekanntes Duett in D-Dur von Jos. Haydn aufzuweisen hat, ist freudig zu begrüßen. Erreichen die vorliegenden Werke von Fiorillo, der bisher weiteren Kreisen nur als Schöpfer der klassisch zu nennenden „36 Kapricen" für Violine bekannt ist, und von Dotzauer (das Op. 4 dieses Cellomeisters ist übrigens schon im ganzen bei Simrock erschienen) auch nicht das Niveau des Haydnschen, so werden sie doch von Geigern und Cellisten wegen ihrer graziösen Melodik und ihrer echt duettmäßigen Anlage, die jedes der beiden Instrumente gleichmäßig zu Worte kommen läßt, gern gespielt werden. — Altmanns Ausgabe ist mustergültig. Dr. P. Rubardt.

Werke von Viggo Brodersen aus dem Steingräber-Verlag Leipzig:

Op. 19. Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung; desgleichen Op. 25, 41, 44.

Die Lieder, deren Texte. von Hermann Hesse, Heinrich Leuthold und Theodor Suse stammend, sämtlich wertvoll und bedeutend sind, zeigen verschiedenes Gewand. Geben sich manche einfach, schlicht, streng tonal, so erweitert sich manchmal der Stil zu weit ausgreifender, hochmoderner, farbenreicher Stimmungsschilderung, bei welcher der Klavierbegleitung ein weites Feld eingeräumt ist. Es sind Lieder voll Tiefe und Grösse, von bedeutender eigener Prägung, tief aus dem Herzen gesungen, nie nach billigem äußeren Effekt haschend, dabei von ergreifender Wirkung. Sie seien den Sängern und Sängerinnen des Konzertpodiums warm ans Herz gelegt. Durch diese Lieder, wie durch seine Klavierdichtungen erweist sich der dänische Komponist als eine bedeutende Erscheinung, an dem unsere deutsche Musikwelt nicht vorübergehen sollte; denn er bringt ihr Wert und Gewinn.

Klavierstücke zu zwei Händen. Op. 7. Bagatellen. Kleine Stimmungsbilder von straffer Konzentration, ohne Abschweifungen. Die meisten zeigen guten Klavierstil, am wenigsten die Nummer 7, welche undankbar ist und recht steif anmutet. Sinnig, wie die Musik im allgemeinen, ist das Zurückgreifen am Schluß des Heftes auf die Eröffnungsnummer.

Op. 30. Ballade für Klavier, zweihändig. Das Werk ist bedeutend schwieriger für die Ausführung und moderner als das erstgenannte. Auf einem Meereswellenmotiv aufgebaut, erhebt sich die rhapsodische Tondichtung, teilweise im breiten $^{5}/_{4}$-Takt dahintreibend, zu einem mächtigen dramatischen Höhepunkt, der dann in leisem geheimnisvollen Presto versäuselt, bis gegen Ende sich noch einmal ein pathetisches Maestoso mächtig ergießt mit Anklang an das erste Wellenmotiv.

Op. 40. Sonette für Klavier, zweihändig. Keine leichte Kost, teilweise etwas ergrübelt, aber stets interessant. Am dankbarsten ist Nr. 2. Th. Raillard

Max Reger, 12 ausgewählte Choralvorspiele, für Klavier bearbeitet von Rud. Volkmann (Ed. Bote & G. Bock, Berlin).

Man kann sie nicht besser charakterisieren, als mit den Worten, die Reger auf Bachs Choralvorspiele prägt, „Sinfonische Dichtungen en miniature", und die Volkmann hier auf die entsprechenden Werke Regers anwendet. Dazu bieten sie infolge ihrer kunstvollen, strengen Stimmführung und der die Stimmung des Chorals illustrierenden gewählten Harmonik dem Studierenden wertvolles Material, das hier auch dem Nicht-Organisten bequem zugänglich gemacht wird.

Dr. H. Kleemann

W. Davisson: Schule der Tonleitertechnik für Violine. (In 3 Heften: Mittel- bis Oberstufe.) Ernst Eulenburg, Leipzig.

Ausgehend von der reinen Quartenstellung der linken Hand bringt D. im ersten Heft Übungen in der ersten Lage, wobei eingehend auf die verschiedenen „halben" Stellungen (tief, normal, hoch) hingewiesen wird zur Erzielung einer reinen Intonation. Das zweite Heft behandelt die höheren Lagen und bogentechnischen Fragen, das dritte das wichtige Kapitel des Lagenwechsels. Dr. H. K.

Robert Schumann. Skizzenbuch zu dem Album für die Jugend Op. 68, Hrsg. unter Mitwirkung von M. Kreisig von Lothar Windsberger. Faksimile-Ausgabe. Mainz, B. Schotts Söhne.

Mit einigen Worten kann diese hochinteessante Publikation gerade noch vor Weihnachten unseren Schumannfreunden und -verehrern angezeigt werden. Es handelt sich nicht um das Faksimile der zum Druck bestimmten Reinschrift des berühmten Albums, sondern um die in einem von Schumann selbst angelegten Notenheft vereinigten Skizzen. Man erhält denn auch einen ganz deutlichen Einblick in Schumanns Arbeiten auf dem Gebiet der Kleinkomposition, kann die Spontanität musikalischer Gedanken gewissermaßen beobachten, wie aber auch die kritische Besonnenheit sowohl gegenüber den Einfällen selbst, wie der Ausarbeitung. Vielfach gehts ordentlich durcheinander, zumal sich neben dem Komponisten und Erfinder von Überschriften plötzlich auch der Schriftsteller, der so geistvolle Verfasser der musikalischen Haus- und Lebensregeln meldet. Manches ist auf die verkehrte Seite geschrieben, woraus man sieht, daß Schumann, fiel ihm etwas ein. nach dem Skizzenbuch griff, ohne sich weiter umzusehen. Einige Stücke des Albums sind auch gar nicht in dieses Skizzenbuch gelangt, dafür finden wir, neben allerhand kleinen Studien, vier äußerlich fertige Stücke, die nicht in das Album aufgenommen worden. Der Herausgeber hat sie seinem aufschlußreichen Nachwort in Druckschrift beigegeben, so daß man also in den Besitz von vier bisher unbekannten Stücken Schumanns gelangt. Auf der Höhe der übrigen steht allerdings höchstens das zweite, drei und vier fehlt es zudem noch an der vollendeten technisch-musikalischen Ausführung, wie man denn überhaupt höchst interessante Studien an diesem Dokument machen kann. Wir werden auch wohl noch ausführlich auf dieses zu sprechen kommen, ein musikalisch handfester Psychologe hat hier eine Menge zu tun. A. H

Friedl Klingberg. Faschingsbilder. Op. 11. Klav. 2hdg. Glocken-Verlag, Berlin W 50. Auslieferung d. N. Simrock, Leipzig.

Zehn, meist kurze, Stücke, bei denen man nicht an Schumanns „Faschingsschwank" oder gar „Karneval", an den sie sich in der Idee anlehnen, denken darf. Eher schon an den „Carnaval mignon" von Eduard Schütt, der mir letzten Endes, wenn's sein müßte, immer noch lieber wäre als dieses Klingbergsche Opus. Wer aber Godard, Chaminade und Schütt liebt, wird auch für die „Faschingsbilder" mehr Verständnis haben. Im Unterricht hat dieser Salonkitsch dagegen unter keinen Umständen etwas zu suchen.

Hugo Sočnik

Adolf Busch. Op. 19. Orgel-Fantasie; Op. 20. Konzert in A-Moll für Violine u. Orchester. (Ausgabe für Violine u. Klavier); Op. 21. Sonate in G-Dur für Violine u. Klavier (sämtlich bei Breitkopf & Härtel in Leipzig).

Drei Hochachtung heischende Werke des bedeutenden Geigers: Hier ist einer, dem die Musik Feuer aus dem Geiste schlägt, als ausübender wie als schaffender Musiker. Noch erscheint er etwas von Regers chromatischer Manier angekränkelt, doch verlieren sich Buschs Modulationsfolgen nicht gerade ins Uferlose, sind vielmehr vom musikalisch-architektonischen Blick energisch zusammengehalten. Mit Reger teilt er aber auch — ohne daß da von Beeinflussung zu sprechen wäre — die Vorliebe für den polyphonen Satz; nicht nur in der Orgelfantasie (über „Mein Gott, warum hast du mich verlassen" aus der Matthäuspassion und „Aus tiefer Not schrei ich zu dir"), wo sie selbstverständlich ist, sondern auch in den beiden Geigenwerken, besonders in der Sonate. Die letzten hat Busch bereits selbst schon öfter in seinen Konzerten vorgeführt; der Fantasie werden sich die Konzertorganisten, die allerdings technisch und geistig außerordentlich beschlagen sein müssen, hoffentlich auch angelegentlich annehmen; denn sie ist gleichfalls eine gewichtige Arbeit von reicher Berufung zum Schaffen. Max Unger

Walter Lang: Op. 9, Aria für Violoncello und Klavier. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Der junge, schon durch Lieder und Kammermusikwerke bekanntgewordene Schweizer Komponist schreibt in seiner „Aria" eine gehaltvolle, aber eigenwillige und herbe Musik, deren verborgene Reize sich erst nach mehrmaligem Hören ganz erschließen. Die Harmonik ist modern gehalten und schreckt nicht vor grellen Dissonanzen zurück, ohne sich jedoch ins Atonale zu verlieren. Cellisten, die wirklich wertvolle „kleine" Stücke suchen und über eine sorgfältige und edle Tongebung besonders auf der C- und G-Saite verfügen, sei die Aria angelegentlich empfohlen.

Dr. P. Rubardt.

Palestrinas Stabat mater ist in zwei kleinen Partiturausgaben erschienen: der Wiener Philharmonische Verlag hat der Richard Wagnerschen Bearbeitung zu neuer Verbreitung verholfen, Eulenburg (Chorwerke Nr. 16) hat sich von Arnold Schering eine originalgetreue Ausgabe reichen lassen. Sie hat ihren besonderen Wert darin, daß Schering die Taktstriche nicht mechanisch im C-Takte, sondern je nach der motivischen Struktur und dem inhaltlichen Ausdruck auch den $^3/_2$-Takt zur Anwendung bringt. Der Versuch, in dieser Weise vorzugehen, ist durchaus geglückt, es wird manchem so gehen wie dem Referenten, daß er das Werk bei alleiniger Anwendung des geraden Taktes gar nicht mehr mit Genuß ansehen mag. Wagners Bearbeitung hält sich übrigens, wie bekannt, von allen stärkeren Eigenmächtigkeiten fern und kann auch heute noch zu Aufführungen benützt werden. A. H.

Stephan Krehl, Kanonische Studien op. 38 für Pianoforte zu zwei Händen. Universal-Edition, Wien.

Diese letzte wertvolle Gabe des zu früh Verstorbenen erschließt ein Gebiet, mit dem sich praktisch nicht allzu viele beschäftigen werden, und ist freudigst zu begrüßen. Sie ergänzt, ja ersetzt ein Lehrbuch des Kanons, da in ihr praktisch die ganze Materie phantasievoll in Form musikalischer Charakterstücke behandelt ist. Krehl schreibt auch hier gemäß seinem Prinzip, das er als Lehrer stets vertrat, keine lehrhaft gekünstelte, vielmehr lebendige melodische Musik.

Die Beschäftigung mit diesen Studien wird Musikstudierenden wie Musikern eine Fülle von Anregungen geben. Georg Kiessig.

Zu unsern Preisaufgaben

Die erste Aufgabe: Ob auf Grund der Zauberflöte die Frau oder der Mann tiefer und stärker liebe, hat noch eine weitere Anzahl Lösungen gefunden, von denen verschiedene als solche richtig waren, ihr Beweismaterial aber aus anderen Stellen des Werks herangezogen, als aus der von uns gemeinten. Diese sei zunächst angegeben; sie findet sich im Terzett des 2. Aktes: Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn, wo zunächst Pamina das Liebesproblem mit den Worten aufzustellen hat:

O liebtest du, wie ich dich liebe,
Du würdest nicht so ruhig sein.

Tamino antwortet:

Glaub mir, ich fühle gleiche Triebe,
Werd' ewig dein Getreuer sein.

Textlich werden also, wie man sieht, beide Geschlechter gleichgestellt, Mozart schreibt aber eine ganz verschiedene Musik: Pamina singt in unruhig-leidenschaftlichem G-Moll, Tamino antwortet in sogar ausgeprägt warmem Es-Dur. Nähere Angaben mögen vorläufig unterbleiben. Mit bemerkenswerter Selbstentäußerung sind nun verschiedene Leserinnen zu der Entscheidung gekommen, daß, wie die eine sich ausdrückte, die „Liebe des Mannes fester, tiefer als die des oft verzagenden Weibes" sei. Teilweise geschah die Beurteilung auf Grund

textlicher Stellen, zu der exakten Formulierung Mozarts gelangt keine. Konnte deshalb zwar kein erster Preis — er hätte, je nachdem, in Aberts Mozartbiographie bestanden — verliehen werden, so doch eine ganze Anzahl zweite, die vor allem in der trefflichen

Mozartbiographie Ludwig Schiedermairs

und in den

Briefen Mozarts in der Ausgabe des gleichen Mozartsforschers

bestehen sollen.

Wir setzen uns erst mit den Leserinnen in Verbindung, auf Weihnachten sollen die Geschenke, mit einer Dedikation versehen, ihren Bestimmungsort erreicht haben. Auch einige Trostpreise gelangen zur Verteilung. So die Trägerinnen eines 2. Preises ihren Namen veröffentlicht sehen wollen, soll dies in der Januarnummer geschehen. Vor allem käme es nun aber darauf an, die ganze, recht weitverzweigte Frage ausführlicher zu behandeln, was möglichst im Januar geschehen soll. Dabei wird die eine und andere der zugegangenen Beantwortungen herangezogen.

*

Lange nicht so gut wie die Leserinnen haben sich, wenigstens bis dahin, die männlichen Leser gehalten. Eine einzige schriftliche Antwort lief nur ein, und diese entbehrte der Richtigkeit. Wir verlängern nun nicht nur den Termin bis 15. Januar, sondern laden auch die Leserinnen zur Lösung ein, woran die Herren der Schöpfung selbst schuld sind. Es kommt zunächst auf das eigentliche Verständnis der zwei Verse in dem Harfnerlied an (Es schleicht ein Liebender), denn mehr können wir wirklich nicht sagen. Schon die richtige Beantwortung dieser Frage garantiert einen Preis, mehr sagen wir aber nun um keinen Preis mehr, erflehen aber den Himmel um männliche Erleuchtung!

Fröhliche Weihnachten
und ein geistiges Stirb und Werde-Neujahr!

Leipzig, den 1. Dezember. Die Schriftleitung der Z. f. M.

Kreuz und quer

Puccini †. Kein heutiger Opernkomponist hat eine internationalere Bedeutung erlangt, als der am 29. November im Alter von 66 Jahren (geb. 2. Juni 1858 in Lucca) in Brüssel gestorbene Giacomo Puccini, keiner ist auch in allen Ländern mehr aufgeführt worden. Und nicht nur dies: der Einfluß, den Puccini auf einen großen Teil der heutigen Opern- und auch anderer Komponisten ausübte, ist so außergewöhnlich, daß man mit Fug und Recht von einem Puccinismus in der heutigen Musik reden muß, um den einmal auch die Musikgeschichte nicht herumkommen wird. Was ist dieser? Etwas Weiches und Biegsames, Einlullendes, weiblich Schmiegsames und Charakterloses, aber trotzdem oder vielmehr gerade deshalb sozusagen alle Menschen Berührendes und in sie unbewußt Eindringendes, etwas wie warme Frauenarme uns Umschließendes, auch süß Parfümiertes und doch wieder weiblich Natürliches und Instinktives, etwas Anlehnungsbedürftiges und gerade auch aus der Anlehnung seine Kräfte Ziehendes, nirgends aber irgendwie etwas Großes, Kategorisches, die Welt durch Geist und Charakter Bezwingendes; Puccini eroberte auch nicht, sondern er schlich sich ein, er war plötzlich da und man ließ ihn nicht mehr weg. Einzig die eigentlichen Italiener konnten ihn zunächst nicht leiden — der feurige Torrefranca schrieb einst eine geradezu wütende Broschüre gegen ihn — und sie mochten vom national italienischen Standpunkt aus recht haben. Puccini hatte so gar nichts von dem schwer und feurig wallenden Bauernblut eines Verdi in sich, auch von der großen melodischen Linie der früheren Italiener wollte er nichts wissen, vielmehr war er bei französischen Boudoir-Komponisten wie Thomas und Massenet zu Hause, und prägte das eigentlich Italienische gehörig um. Aber er hat sich auch bei den Italienern eingebürgert und unentbehrlich gemacht, und seit langem sind sie — der Süditaliener auch heute noch weniger — auf den weltbedeutenden Maestro stolz, wie eben nur Italien auf seine bedeutenden Söhne stolz sein kann.

Puccinis Ruhm dürfte sich auf seine drei Hauptwerke, Bohème, Tosca und Madame Butterfly beschränken, die — man mag sonst über sie denken wie man will — einen Schatz von Opernerfahrung enthalten, der wieder einmal zeigt, daß das gelobte Land der eigentlichen Oper nun einmal Italien ist.

Mitten wir im Leben sind. Das berühmte mittelalterliche Lied: Media in vita sumus, das vielfach als eine Sequenz angesehen und ferner Notker Balbulus zugeschrieben wurde, ist, wie Peter Wagner (Freiburg i. d. Sch.) im Schweizerischen Jahrbuch für Musikwissenschaft, 1. Bd., ausführlich darlegt, keine solche, sondern eine Antiphone, ferner das Werk eines unbekannten Sängers, den man nach der zufälligen äußeren handschriftlichen Beglaubigung des Stückes in England oder Irland zu suchen hätte. Dieses Forschungsresultat eines der ersten Fachleute auf diesem Gebiete dürfte auch viele unserer Leser interessieren, wie man vor allem hoffen darf, daß die zahlreichen Verfasser von Musikgeschichten gebührende Notiz von ihm nehmen.

Zwei Uraufführungen im Gewandhause. Es war interessant, nacheinander zwei neue Werke von zwei Komponisten zu hören, die beide ruhig ihres Weges gehen und vom Chaos der neuen Musik völlig unberührt geblieben sind, Paul Graener mit seinem Divertimento für kleines Orchester (Op. 67) und Walter Braunfels mit der „klassisch-romantischen Phantasmagorie Don Juan“ (Op. 34) für großes Orchester. Der Unterschied war beträchtlich, sowohl im Wollen wie Vollbringen. Während Braunfels sich die große Aufgabe stellte, vor allem an Hand der „Champagner“-Arie variations- und suitenmäßig das Wesen Don Juans darzustellen und dabei zu keinem befriedigenden Resultat kam, schüttelte Graener fünf kleinere, aus dem Wesen des 18. Jahrhunderts hervorgegangene, aber mit derart neuem, frischem Geist empfangene, reizendste Stücke zwang- und mühelos aus dem Ärmel, daß sie bei aller Feinsinnigkeit unmittelbar zündeten und ein seltener Ersterfolg zustande kam. Das Werk, den Musiker nicht zum wenigsten durch seinen plastischen, humorvollen Kontrapunkt entzückend, dürfte bald die Runde durch die deutschen Konzertsäle machen. Braunfels gab anläßlich der Berliner Erstaufführung seines ausgedehnten Werkes die Erklärung ab — warum werden auf den Gewandhaus-Programmen Mitteilungen dieser Art nicht gebracht? —, daß er keinerlei programmatische Ziele verfolgt habe, sondern herrschendes Prinzip der Spieltrieb gewesen sei. Wenn es sich wirklich so verhält und der Komponist nicht vor dem gegenwärtigen, alles Programmatische verpönenden Kurs seine Verbeugung gemacht hat, so mag dies gerade ein Grund sein, warum es dem Werk an wirklicher Geschlossenheit und geistigem Aufbau fehlt und in der Wirkung trotz ausgezeichneter Partien zersplittert. Die Idee, Don Juans Wesen auf Grund der betreffenden Arie — außerdem wird, außer einigen Elvira-Motiven, vor allem die dämonische D-Moll-Tonleiter, aber in ganz unmozartischem Zeitmaß, und damit ohne wirkliche Dämonie verwendet — zur Darstellung zu bringen, wäre eines größten, geistigen Komponisten würdig, der dann eben ohne ein sogar sehr scharfes „Programm“ nicht auskäme. Braunfels gibt aber weit mehr nur Anregung als eine wirkliche Lösung, fast prosaisch schließt auch das Werk ab. Beide Aufführungen waren unter Furtwängler vorzüglich, zum Erfolg von Graeners Werk hat ein dieses Mal wirklich geformtes Programm beigetragen: Eine von F. Stein trefflich eingerichtete, überaus fesselnde B-Dur-Sinfonie vom Londoner Bach, ohne den bekanntlich Mozart nicht recht zu denken ist, und ein Rezitativ und Arie aus der Schöpfung gingen dem Divertimento voraus. Solch planvolle Zusammenstellungen sind im Gewandhaus selten genug, um so mehr soll es anerkannt werden.

Maria Ivogün, die gegenwärtig wohl beste honorierte Sängerin in Deutschland, hat sich auch in Leipzig hören und sehen lassen. In einem von der Gewandhausdirektion veranstalteten Liederabend „zum Besten der Leipziger Winterhilfe“ versammelte sie einen denkbar dichtbesetzten Saal vor, neben und hinter sich, entzückte natürlich, ohne aber den Beweis zu liefern, ein höhere geistige Ansprüche stellendes Publikum einen ganzen Abend interessieren zu können. Zum Schluß langte sie bei einem ausgesprochenen Schmarren an, dem „Hemd“, dem Gedicht einer M. Beutler, in der Musik des Müncheners Trunk, eines überaus begabten Komponisten solcher Lieder, die man nicht wirklich ernst nehmen darf. Mit Mozart und Händel war begonnen worden, und daß der Künstlerin, deren Triller übrigens nicht recht klingt, die Schlafarie der Semele sogar innerlich gelang, sei ihr hoch angerechnet. Da sie aber ihre halsbreche-

rische Kunst zu Hause ließ, fehlte das Phänomenale denn doch beträchtlich, und es schadet wirklich nichts, wenn man erfährt, wie im gegenwärtigen Deutschland sich Modekünstler bezahlen lassen: 4000 M. soll das Honorar betragen haben. Über alles derartige bald einmal ausführlicher.

Im 7. Gewandhauskonzert hörte man **Pfitzners Violinkonzert** zum ersten Male, ein wenig erfreuliches Werk, über das die Akten bald geschlossen sein werden. An das Klavierkonzert reichte das, mit Ausnahme weniger Stellen, überhaupt nicht inspirierte Konzert bei weitem nicht heran, bei dem undankbar schwierigen Violinpart bedauert man fast die ausgezeichnete Alma Moodie, die mit dem ihr gewidmeten Werk die deutschen Konzertsäle zu beglücken hat. Noch unnötiger war im gleichen Konzert Rimsky-Korssakows langstielige Ouvertüre Großrussische Ostern. Muß Deutschland wirklich mit den ganzen russischen Ladenhütern beglückt werden? Aber es wird wohl deshalb so sein müssen, weil auch auf diesem Gebiet gezeigt werden muß, daß Deutschland unverbesserlich dumm bleibt. Die heutige Russenmanie ist ja einfach läppisch. Den Beschluß dieses Konzerts bildete Beethovens 4. Sinfonie, mehr aufgepeitscht lebendig gegeben, als mit jenem ruhig starken Feuer, das das Werk verlangte.

Strawinsky im Gewandhaus. Es gab keinen denkwürdigen Abend, als Igor Strawinsky sein uns von verschiedenen Seiten angekündigtes Klavierkonzert eigenhändig im Gewandhaus vortrug, im künstlerischen Sinn eigentlich ein recht unnötiges Unternehmen. Bemerkenswert etwa einzig, daß in der Hauptprobe der Beifallserklärung auch eine heftige Opposition gegenüberstand, die am Abend fehlte, bemerkenswert insofern, als bereits solchen modernen Werken gegenübergetreten wird, die man ruhig passieren lassen sollte. Was ist's mit dem Konzert? Nach einer ganz braven, stramm in A-Moll stehenden Orchestereinleitung (lediglich Bläser und Kontrabässe) spielt nach übermütigem Eintritt ein moderner Czerny Bachsche Tonfiguren mit rhythmischer Verve und französischer Eleganz, sekundiert von einem gelegentlich mit Paprikadissonanzen aufwartenden Orchester, die weit entfernt von einer Rekordleistung sind und deshalb nicht aufreizend wirken mochten, weil, was anderwärts wohl häufig vorgekommen sein mag, durch ungenügende Orchesterbeherrschung nicht auch unbeabsichtigte Dissonanzen zu den anderen traten, das Verdienst des souverän leitenden Furtwängler. Im zweiten Satz sogar eine Verbeugung vor Beethoven, alles ohne moderne Hysterie, von der Strawinsky wirklich freizusprechen ist, ein frischer, immer rhythmisch treibender, dem Gehalt nach ebenfalls fast harmloser Schlußsatz mit ein paar lustigen Einfällen, alles ungenierte Oberflächenmusik ohne seelische Hintergründe, das Ganze erfreulich knapp. C'est tout; quel bruit pour une omelette! Das Beste von der ganzen Sache: das Konzert von dem elegant, aber ohne größeren Klavierton spielenden Komponisten eingeleitet durch die Berlioz' Ouvertüre Der Korsar!

Über die Probleme von „unmusikalisch". Die Bedeutung des Wortes „musikalisch" ist seit jeher eine Streitfrage der Musikliebhaber, ja auch der Wissenschaftler. Die Zahl seiner Definitionen ist unendlich, und selten nur finden sich zwei Menschen in gemeinsamer Erklärung desselben.

Ursache dieser Zerklüftung der Meinungen ist das Ausgehen von grundverschiedenen Standpunkten seitens der Betrachter. Die Mehrzahl der Dilettanten zieht, wenn sie einen Musiktreibenden mit dem Titel eines „musikalischen Menschen" ehrt, ihre Schlüsse aus äußerlichen Fähigkeiten, sei es nun die erlernte Beherrschung eines Instrumentes oder der Sangeskunst oder die angeborene Fähigkeit des absoluten Gehörs. Aber auch Fachmusiker, die in solchen Fragen an sich meist schärfer denken, gehen bei Beurteilung der musikalischen Fähigkeiten von grundverschiedenen Gesichtspunkten aus. Die Rhythmiker unter ihnen werden unbegründete Temporückungen, äußerten sie sich nun in Zerdehnung oder Beschleunigung einzelner Stellen, zum Kernpunkt ihrer Beobachtung machen (manche auch die Dauer des Aushaltens von Fermaten), die Melodiker auf das mehr oder minder logische Phrasieren ihr Urteil gründen, die Dynamiker unter ihnen nach der Art des Abschattierens im Vortrag ihre Schlüsse ziehen. Musiker, die nicht einseitig eingestellt sind, und Pädagogen zumal, pflegen zumeist durch Prüfung des Gehörs zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen. Als solche Prüfung gilt das Feststellen der Fähigkeit, den Höhenunterschied verschiedener Töne wahrzunehmen, Töne rein nachzusingen, die Stim-

menzahl eines am Klavier angeschlagenen Akkordes zu erkennen und Unterstimmen desselben herauszuhören und nachzusingen.

Die Betrachtung des Musikalischen ist für die Aufstellung des Begriffes „unmusikalisch“ überaus wichtig, ja grundlegend. Keine der oben bezeichneten Arten der Untersuchung jedoch wird zu einem klaren Ergebnis führen und ein unbedingt positives oder negatives Urteil einwandfrei zeitigen können.

Wenn sich auch im Grunde das Problem des „Musikalischen“ mit dem des „Unmusikalischen“ deckt, so bietet es doch weit größere Schwierigkeit (nicht nur größere Verantwortlichkeit), einen Menschen für „unmusikalisch“ zu erklären als für „musikalisch“. Als Charakteristikon geringer Musikalität wird vielen Kapellmeistern und Gesangspädagogen die mangelnde Fähigkeit, nebeneinanderliegende Ganztöne (also große Sekunden) zu treffen, erschienen sein. Und doch wäre es unrecht, einen Sänger, dem diese Fähigkeit mangelt, gleich zu den „unmusikalischen“ werfen zu wollen. Theoretische Betrachtung ergibt als Ursache dieses Verfehlens die starke Gegensätzlichkeit der in diesen nebeneinanderliegenden Grundtönen repräsentierten Dreiklangsharmonien. Auf Grund der ersten natürlichen Obertöne kann auf jedem Grundtone ein Durdreiklang als „Stammakkord′ angenommen werden. Zwei im Grundtonintervall einer großen Sekunde nebeneinanderstehende Durdreiklänge aber zeigen das Verhältnis von Subdominante zu Dominante in der Durtonleiter, somit polaren Gegensatz. Wenn ein musiktheorethisch nicht Vorgebildeter somit das Intervall der großen Sekunde nicht oder nur unter Überwindung innerer Hemmungen trifft, so ist es weit eher ein urmusikalisches als ein „unmusikalisches“ Gefühl, das ihn daran hindert: die Scheu vor der Verknüpfung gegensätzlicher Harmonien (wobei die Erscheinung zu beobachten ist, daß Halbtöne stets leichter getroffen werden als Ganztöne und diatonische Halbtöne [kleine Sekunden] schwerer als chromatische [übermäßige Primen]). Dies vermutlich deshalb, weil in den diatonischen Halbtönen wohl ein tonartlicher Charakter, dennoch aber ein starker Gegensatz herrscht, während beim chromatisch-halbtönigen Weiterschreiten die innere Einstellung des Sängers oder Instrumentalisten im voraus auf Verlassen des Tonartgebietes gerichtet ist.

Die gleiche innere Scheu zeigt sich auch bei steigenden Septimen, allwo ein innerer Drang den Sänger zum Abwärtsschreiten zu zwingen scheint, desgleichen bei stufenweis ganztönigem Aufsteigen zum Tritonus (der übermäßigen Quarte). Und ich kann aus Erfahrung feststellen, daß solche Sänger oft in überraschendster Weise komplizierte Tonfolgen, kühn-modulatorische Schritte, ja schwerste Intervalle in neuzeitlichen Tonwerken treffen. Man kann sie füglich nur dann „unmusikalisch“ nennen, wenn man grundsätzlich annimmt, daß das Treffen des Schweren bei gleichzeitigem Verfehlen des Leichten ein untrügliches Anzeichen für Unmusikalität an sich sei. Wobei man dann wieder den psychologischen Grund außer acht läßt, daß das Wesen, der Charakter, die innere Einstellung des Sängers oder Musiktreibenden überhaupt den einen — solange er ohne gründliche reinmusikalische Schulung ist — nur zum Erfassen neuzeitlicher Musik, den anderen nur zum Begreifen nach klassischen Maßen gebauter Tonfolgen befähigt.

Ein bislang für mich unerhörtes Problem bot mir ein Zitherspieler, der jüngst zu mir kam, um theoretische Stunden zu nehmen. Der Mann ist ausgesprochen kompositorisch talentiert, freilich in ganz primitiver Weise. Über Tonika- und Dominantharmonien (letztere bis zum wienerisch-volkstümlichen Nonen- und Undezimenakkord) reicht sein Radius nur selten, und den Nachsatz in seinen Liedformen verfehlt er gewöhnlich bei der Rückwendung in die Unterdominantrichtung. — Eine Unzahl von Märschen und anderer Tanzmelodien entsprang bereits seinem Haupte — keine sonderlichen Originalia, manche sogar trivial, die meisten nachgefühlt. Dabei spielt er in exakt rhythmischer Weise fast virtuos auf seinem Instrument.

Wie mußte ich erstaunen, als der Mann, sich bei eingehender Prüfung als vollkommen unfähig erwies, die Tonhöhen gesungener einfacher Intervalle wahrzunehmen, höhergelegene Töne tiefer zu hören glaubte und tiefere als darüberliegend, und als er schließlich nicht imstande war, den einfachsten $^4/_4$- oder $^2/_4$-Rhythmus zu erkennen. Unmusikalisch? — Je nachdem. Vielleicht nur ungebildet in jeder Beziehung (er ist Handwerker, das Hirn durch Generationen ungeschult) und von schlechtem Gehör. Aber unmusikalisch? —

Man sieht, dem gewissenhaften Pädagogen ist es keineswegs leicht, ein Urteil über vorhandene oder fehlende Musikalität abzugeben. Der Probleme, die sich da entrollen, gibt es Legion und äußere wie innere Einflüsse, vor allem ideelle Hemmungen, die sich aufs Motorische schlagen, machen sich in solcher Unzahl geltend, daß die größte Vorsicht bei Beurteilung und Heranbildung solcher Individuen geboten erscheint.

Eine Erörterung der „Probleme von unmusikalisch" in diesen Blättern anzuregen, ist aber Zweck dieser Ausführungen. Robert Hernried

Dem **Schumannmuseum** in Zwickau i. S. gingen jetzt als Geschenk der Schumanngesellschaft eine Anzahl recht wertvoller Dokumente zu: es sind alle die Berichte, die der erste Biograph R. Schumanns, Josef von Wasielewski von den Zeitgenossen und Jugendfreunden herbeizog. Teilweise stammen sie schon aus der Zeit unmittelbar nach dem Tode des großen Romantikers, teilweise auch, zur Ergänzung der ersten, aus späteren Jahren (für die 3. Auflage der Biographie). Wenn nun Wasielewski vieles daraus für sein Werk benutzt hat, dies also bekannt ist, so enthalten die zum Teil sehr ausführlichen Briefe noch viel Unbekanntes und sind darum wertvolle Dokumente. Die 50 Briefe konnten erworben werden von dem Sohne Wasielewskis, der diese kostbaren Schriftstücke im Schumannmuseum geborgen wissen wollte. Berichterstatter sind z. B. die Jugendfreunde F. Piltzing, E. Flechig, Röller, die Studienfreunde M. Semmel, G. Rosen, Töpken, dann die Mitarbeiter a. d. Zeitschrift Fischhof, Kahlert, Koßmaly, Keferstein, Meinardus. Auch ausführliche Berichte der Ärzte Dr. Richarz (Endenich) und Dr. Helbig (Dresden) sind dabei, sowie eine ganze Reihe von Vorständen des Düsseldorfer Musikvereins. Christian Hilf aus Elster bringt authentisches Material über Schumanns erste Braut, Ernstine v. Fricken in Asch u. a. m. Vielleicht einmal mehr über diese Sache. K.

Schönberg und seine Gemeinde. A. Schönbergs „Die glückliche Hand", deren Inszenierung eine Milliarde kostete, deren Einstudierung (bei einer Spieldauer von 23 Minuten!) wochenlang die Volksoper beschäftigte, erlebte 3 Aufführungen. Von diesen war die zweite nur von einigen hundert Leuten besucht, für die dritte mußte bereits die Ankündigung „Dirigent: Der Komponist" als Zugmittel dienen, und die angesetzte vierte Vorstellung wurde unter einem läppischen Vorwand abgesagt, weil — bei einem Fassungsraum des Theaters von 1800 Personen! — 12, sage und schreibe: zwölf Karten zum Verkauf gelangten. Wohl der beste Beweis, daß nach Schönbergscher Musik kein Bedürfnis vorhanden ist und die Bewegung um ihn nur von einer Handvoll Leuten herrührt, die aus lauter Begeisterung aber nichts zahlen. E. P.

*

Bruckneriana

Einige, teilweise noch unbekannte Bruckneranekdoten teilt uns Franz Gräflinger, der bekannte Brucknerbiograph, mit:

Im Jahre 1869 kam Bruckner auf seiner Konzertreise in Paris mit den französischen Komponisten Gounod und Auber in Berührung, welche seine vollendeten Leistungen auf der Orgel bewunderten. Auber gestand ihm, daß er in seinem hohen Alter noch den Unsinn begehe, eine Oper zu schreiben. Da das kleine Hündchen Aubers Bruckner fortwährend anbellte, und sein Herr ihm wehren wollte, meinte Bruckner lakonisch: „Lassen's nur gehen, der Franzos bellt den Deutschen alleweil an."

Ferdinand Löwe, der bekannte Freund und begeisterte Interpret Bruckners, hatte dem Meister einmal versprochen, ihm einen Klavierauszug aus einer seiner Sinfonien zu liefern. Sei es nun, daß Löwe keine Zeit hatte, sei es, daß er arbeitsunlustig war, kurz, es vergingen Wochen, Monate, weder Löwe noch der Klavierauszug kam. Bruckner wütete; Löwe, der diesen Zustand kannte, hatte ihm nun eines Tages eine Botschaft zu übersenden, getraute sich aber nicht, selbst zu Bruckner zu gehen. So schickte er denn seine beiden Schwestern mit der Nachricht und hielt sich hübsch zu Hause. Die Damen führten den Auftrag aus und betraten das Zimmer Bruckners, als dieser gerade am Schreibtisch saß. Er drehte sich um, nahm die Botschaft entgegen und sagte dann kurz, indem er Galanterie und Ingrimm zugleich anbringen wollte: „Meine Fräuleins! Als Damen — alle Achtung vor Ihnen. Als Schwestern — pfui!"

Bruckner verkehrte in Wien auch häufig bei der Familie der bekannten Sängerin Rosa Papier-Baumgartner, wo er wegen seiner ländlichen Schlichtheit, Naivi-

tät und herrlichen Herzenseinfalt sehr beliebt war. Einmal besuchte Bruckner mit Herrn Baumgartner eine Tannhäuser-Aufführung in der Oper. Als sich im dritten Akte Tannhäuser anschickt, zur Venus zurückzukehren, rief Bruckner ganz erregt und selbstvergessen laut aus: „Um Gottes willen, der Mensch geht ja wieder zu dem Weibsbild!" — „Beruhige dich, mein Lieber," besänftigte Baumgartner, „es geht alles gut aus!"

Als Bruckner in den 80er Jahren in München weilte, wurde gerade sein Quintett bei Dr. Fiedler „gemacht". Unter den Zuhörern waren Generalmusikdirektor Levi, Heyse, Uhde und Lenbach. Fritz von Uhde war nicht nur von dem Werke entzückt, sein scharfer Malerblick blieb auch an dem markanten Kopfe Bruckners haften und bohrte sich fest in die energischen Züge ein. Das Imperatorenprofil hatte es diesem angetan. Uhde arbeitete damals an seinem nachmals so berühmt gewordenen „Abendmahl" und war fest entschlossen, einem der greisen Apostel Anton Bruckners Züge zu geben. Er wendete sich an Karl Almroth, Bruckners Intimus, und bat zu vermitteln. Vielleicht kannte er des Meisters Abneigung, Malern zu sitzen. So oft man ihm mit einem derartigen Vorschlage näher trat, erfolgte die steriotype Antwort: „Sind eh Fotografien von mir da!" Dieselbe Antwort war auch diesmal parat, als der Freund vorsichtig einleitete: „Du, ein berühmter Maler, Herr von Uhde, möcht' dich bitten, ihm zu einem Bilde zu sitzen." Bruckner verzog den Mund und fragte: „Ja zu was für ein Bild?" — „Zu einem Abendmahl Christi, er will einem Apostel deinen Kopf geben!" Bruckner lehnte energisch ab. Sein Kopf sei durchaus nicht dafür geeignet, er selbst vollkommen unwürdig — und „sein eh Fotografien von mir da!" Uhde war durch die Absage sehr verstimmt, fand aber Gelegenheit, insgeheim Bruckners Züge zu studieren und brachte sie auf seinem Gemälde an. Als es dann im Wiener Künstlerhause ausgestellt war, führte der Freund den ahnungslosen Bruckner vor das Bild. „Schau, da bist du doch d'rauf!" — „Ah, ah," sagte der Meister und blieb lange wortlos in tiefster Ergriffenheit davor stehen. G.

Von den vielen G e d e n k f e i e r n, Kundgebungen, Ausstellungen usw., die allerorts stattfanden und die wir natürlich nicht alle bringen können, seien wenigstens folgende erwähnt:

Enthüllung einer mit dem Relief Bruckners geschmückten Bronze-Gedenktafel als Stiftung des Wiener Schubert-Bunds, am Hause Wien I, Geßgasse 7, in dem der Meister die meisten seiner Werke, vor allem seine Sinfonien, schrieb, unter Beisein von Vertretern der Stadt Wien.

Eine Musikausstellung der Stadt Wien, die einen Überblick über das gesamte Musikschaffen auf dem Gebiete der ernsten Musik innerhalb Wiens von Bruckner bis zur jüngsten Gegenwart bringt.

Eine Bruckner-Feier in Voiklabruck mit Aufführung der E-Moll-Messe, des „Ave Maria" für Altsolo, des „Tota pulchra" in E und des aus dem Jahre 1863 stammenden Marsches „Apollo".

Eine Bruckner-Kundgebung im österreichischen Nationalrat mit einer Ansprache des Präsidenten.

Eine Bruckner-Gedächtnis-Ausstellung des Nicolas Manskopfschen Musikhistorischen Museums zu Frankfurt a. M., die u. a. interessante Bilder und Autogramme von Bruckner enthielt.

Eine Gedenkfeier der Stadt Freiburg. Zur Aufführung gelangten wenig bekannte Chorwerke des Meisters sowie die G-Moll-Ouvertüre, das Streichquintett und die 7. Sinfonie.

Eine Bruckner-Feier der Allgem. Musikgesellschaft in Basel am 29. November. Zur Aufführung gelangt die 1. und die unvollendete IX. Sinfonie.

Ein Bruckner-Gedenkabend, veranstaltet vom Württ. Landestheater in Stuttgart. Festrede von Dr. Karl Grunsky.

Eine Brucknerfeier der Wiener Universität.

Ein Bruckner-Abend in der Philharmonie in Kristiania, Dirigent Prof. Schneevoigt.

Eine offizielle Brucknergedenkfeier im Reichstage in Gegenwart des Reichspräsidenten Ebert und des Reichskanzlers Dr. Marx, welch letzterer auch die Gedenkrede hielt.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

Bevorstehende Uraufführungen

Bühnenwerke

„Das goldene Tor", dreiaktige Pantomime von Arthur Brügmann, Dichtung von Curt Böhmer (Stadttheater Lübeck).

„Don Juan Marana", Oper von August Enna (Kopenhagen).

„Die Stunde" Oper in drei Teilen mit einem Vor- und Nachspiel von Carl Lafite, Dichtung von Leo Feld (Städt. Bühnen, Rostock).

„Ilka" von L. Samuel, „Marieke van Nymwegen" von Fr. Uyttenhoven, „Gudrun" von E. Brengier und Ballete von van Dam und Brusselmans. (Sämtliches in der Kgl. Vlämischen Oper Antwerpen.)

„Sganarell", komische Oper von Wilhelm Grosz, Text nach Molière von Robert Konta (Wiener Staatsoper).

„Hochzeit im Fasching" von Eduard Poldini (Wiener Staatsoper).

Konzertwerke

Karl Futterer: Die A-cappella-Chöre „Sizilianisches Lied" (Wien). „Gesang der Harfner" und „Mai" (Graz).

Paul Hindemith: „Konzert für Cello und Orchester" (Städt. Orchester Bochum unter Rudolf Schulz-Dornburg Cellist: Rudolf Hindemith).

Paul Rehan: „In memoriam", Orchesterwerk (Münchener Konzertverein unter Hans Pfitzner).

Georg Kluß: „Requiem", ein a-cappella-Chor nach Worten von Fr. Hebbel (Meisterscher Gesangverein Kattowitz unter Prof. Lubrich).

Stattgehabte Uraufführungen

Bühnenwerke

„Scaramouche" Ballettpantomime von Jean Sibelius (Stockholm. Weitere Aufführungen folgten in Kristiania Kopenhagen und Helsingfors).

„Don Gil von den grünen Hosen", musikalische Komödie von Walther Braunfels (s. u. München).

„Gudrun auf Island", Oper von Paul von Klenau (Städt. Schauspielhaus, Hagen in Westfalen).

„Pohjalaisia" von Leevi Madetoja (finnische Oper Helsingfors, anläßl. des Festes ihrer 1000. Vorstellung).

„Kleider machen Leute" von Alexander Zemlinsky (Reichsdeutsche U. A. am Düsseldorfer Stadttheater).

„Der Sizilianer", komische Oper von K. Heinrich David (Stadttheater Zürich).

„Intermezzo" von Richard Strauß (Dresdener Staatsoper).

„Fiedelhänschen", Märchenspiel von Carl Vogler, Text von E. Eschmann (Stadttheater Zürich).

„Die Königin von Cornwall", Oper von Rutland Boughton, Text von Thomas Hardy nach seinem gleichnam. Drama (Festspiele Glastonbury b. London).

„Ilse", Oper von Rudolf Karel (Nationaltheater Prag. Näheres unter „Musik im Ausland").

„La mascarade des princesses captives", Ballett von Francesco Malipiero (Théâtre de la Monnaie, Brüssel).

Konzertwerke

Walter Niemann: „Pickwick-Zyklus, Op. 93, Suite miniature Op. 101 (Mskr.), Kleine Sonate Op. 98 Nr. 1 (D-Dur) (Leipzig, W. N.-Abend der „Volksakademie").

Hermann Henrich: Violinkonzert (Koblenz).

Walther Harburger: Große Messe in F-Moll (München, St. Rupertuskirche).

Robert Heger: „Ein Friedenslied", großes Chorwerk mit Orchester (s. u. München).

Clemens von Frankenstein: Rhapsodie für großes Orchester (Hagen s. unter Hans Weisbach).

Paul Graener: „Divertimento", Op. 67 für kleines Orchester (Leipziger Gewandhaus).

Waldemar v. Baußnern: Zwei Suiten für Violine und Klavier und Klarinette und Klavier (Schwerin, s. u. Musikfeste).

Willy Stark: „Prolog und Passacaglia" Op. 10 für Orgel (Chemnitz).

Lothar Windsperger: „Turm-Musik" für vier Hörner („Gesellschaft für neue Musik" in Mainz).

Ewald Straeßer: Streichquartett, Op. 52 in G-Moll (Berlin, Kölner Prisca-Quartett).

Emile Enthoven: Zweite Sinfonie (Utrecht, Orchester).

J. B. Hilber: Klavierkonzert E-Moll (s. u. Freiburg).

Waldemar v. Baußnern: „Die himmlische Orgel", sinfonische Legende für Bariton (od. Alt), kl. Orchester, Orgel und Klavier (München, unter Knappertsbusch).

Jan Kubelik: Violinkonzert H-Moll (Philharmonie Prag. Näheres unter „Musik im Ausland").

Arthur Hartmann: „Karneval in Brasilien", Op. 10 für Orchester (Berlin, Philharmonisches Orchester unter Leitung des Komponisten).

Paul Kletzki: Sinfonietta für großes Streichorchester, Op. 7 (Berliner Sinfonie-Orchester). Das Werk erschien bei Simrock.

Hermann Ambrosius: Vierte Sinfonie C-Dur, Op. 42 (Landestheaterorchester Oldenburg unter Werner Ladwig).

Paul Hindemith: 5st. Madrigale nach altdeutschen Texten (Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Dr. Holle) und „Die Serenaden" eine Kantate nach romantischen Dichtungen für Sopran, Oboe, Bratsche, Cello (Gertrud Hindemith, Karl Riedel, Paul und Rudolf Hindemith).

Aus Konzert und Oper

Leipzig

Ein überaus hochstehendes Männerchorkonzert hat man dem Lehrergesangverein unter Günther Ramin zu verdanken. Es sind doch Hauptkerls, unsre Männerchörler, daß sie z. B. in Leipzig jahrzehntelang dem Brahmsschen Rinaldo die Existenzberechtigung absprechen, wo es auf diesem Gebiet überhaupt kaum etwas Schöneres gibt. Was ist das für eine Meerfahrt! Hierauf Bergers ausnehmend schönes, preisgekröntes Chorwerk „Meine Göttin" und zum Schluß der allerdings nicht gut proportionierte, unserm Textempfinden etwas abgelegene, als Ganzes aber doch hochstehende „Ursprung des Feuers" von Sibelius. Lediglich die Straußschen, unfeinen Sololieder paßten nicht in diese hochgemute Vortragsfolge. Das neue Orchester führte sich bei dieser Gelegenheit vielversprechend ein.

Auf einen ganz üblen Punkt ließ aber der Leipziger Männerchor sein Heinrich-Zöllner-Konzert durch das nunmehr kurzweg unmögliche Philharmonische Orchester drücken. Wie kann ein Musiker von der Bedeutung Zöllners mit solchen Musikanten sogar eine Sinfonie von sich (Nr. 2, F-Dur) und im Orchester ziemlich anspruchsvolle Chorwerke aufführen! So etwas tut man einfach nicht. Außer einigen a cappella-Chören handelte es sich denn auch um einen völlig verfehlten Abend.

In einem modernen Sonaten-Abend hörte man außer einer recht unangenehmen Flötensonate von P. Juon auch eine solche von H. Ambrosius zum erstenmal, die der früheren klassizistischen Zeit des Komponisten angehörend, das starke Talent des Komponisten nun auch weiteren Kreisen zeigt, sofern nun der Bann über ihn gebrochen ist. Lustige Welt! Vor einigen Jahren wurde Ambrosius seines rückständigen Stils wegen nicht ernst genommen, seit er sich auch im modernen Stil ausgewiesen, findet man die gleichgearteten früheren Werke ganz in Ordnung. Mit Schoeks Violinsonate stellte sich ein hiesiger Violinist, O. M. Bertschmann, mit sehr schönem Ton und kultiviertem Vortrag zum erstenmal vor. Die Pianistin C. Winter wies sich als sehr musikalische Künstlerin aus, der Flötist Bartuzat vom Gewandhaus ist bestens bekannt. A. H.

Ein weiterer Konzertbericht mußte wegen Raummangels bis zum nächsten Heft zurückgestellt werden.

Im Rahmen der vier Anrechtskonzerte des Riedelvereins (zugleich 1., 4., 7. und 10. philharm. Konzert) wird hier zum erstenmal Waldemar v. Baußnerns „Das hohe Lied vom Leben und Sterben" zur Aufführung kommen.

Walter Niemann, der von der Leipziger Volksakademie für einen eigenen Klavier- und Kompositionsabend gewonnen wurde, brachte an demselben, durch einen Vortrag von E. Smigelski eingeführt, seinen „Pickwick"-Zyklus Op. 93 (Simrock), seine „Kleine Sonate" Op. 98, I (Peters) sowie eine noch ungedruckte Suite miniature Op. 101 mit bestem Gelingen zur Uraufführung.

Günther Ramin, der Leipziger Thomasorganist, hat einen Ruf an die Berliner Akademie für Kirchenmusik erhalten.

Motette in der Thomaskirche.

7. November. Orgel: Liszt, Evocation a la Chapelle Sixtine a) Miserere von Allegri, b) Ave verum von Mozart. — Peter Cornelius, „Liebe", ein Zyklus von drei Chorliedern nach Dichtungen von Johannes Scheffler Op. 18.

14. November. Orgel: Max Reger, Improvisation und Invokation aus der 2. Orgelsonate Op. 60. — Arnold Mendelsohn: Motette zum Buß- und Bettag Op. 90, VIII (Urauff.).

21. November. Orgel: Max Reger, Introduktion und Passacaglia F-Moll. — Arnold Mendelsohn: Wiederh. d. Motette zum Buß- und Bettag und Motette zum Totenfest Op. 90, VI (Urauff.).

28. November. Orgel: Max Reger, Fantasie und Fuge über den Choral: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" Op. 40. — Arnold Mendelsohn: Advents-Motette für 8st. Chor und Soli Op. 90, V (Urauff.).

Die hier zur Uraufführung gelangten Motetten des bekannten Darmstädter Kirchenmusikers entstammen einem Motettenzyklus für die protestantischen Festtage des Kirchenjahres. Wir werden auf die Werke noch näher zu sprechen kommen, können immerhin aber jetzt schon sagen, daß sie nicht nur das Beste darstellen, was wir von Mendelsohn kennen, sondern auch unbedenklich zum Gediegensten und Gehaltvollsten zu zählen sind, was seit langer Zeit auf dem Gebiete der Motette hervorgebracht wurde. W.

Altenburg

Z. 1. M.: Das Rosengärtlein von J. Bittner.

Es lohnte sich nicht eigentlich, zur Erstaufführung des Werkes (der zweiten in Deutschland) nach Altenburg zu fahren. Bittner ist bei handgreiflichster, aufgedonnertster „Volks"-Dramatik angelangt, was ja eigentlich immer seine Marke war, musikalisch wird aber sein lockeres Verhältnis zur Oper, zur Musik überhaupt, immer offenkundiger. So viel Dampf er verbraucht, im Grunde läuft die Musik neben der Handlung her, die Oper besteht aus Text mit Musikbegleitung. Das Ganze reicht zu einem dickflüssigen Publikumserfolg ohne Dauerkraft. Die Aufführung (musikalische Leitung: W. Borrmann, Spielleitung: R. O. Hartmann) stand auf beträchtlicher Höhe. A. H.

Augsburg

Im Winterhalbjahr 1924/25 werden hier 8 Sinfonie-Konzerte unter Leitung des städtischen Kapellmeisters Josef Bach stattfinden. Das erste Konzert galt dem Andenken Bruckners und brachte dessen IX. Sinfonie und sein Te Deum. Weiter kommen unter anderen folgende Werke zur Aufführung:

Borodin: I. Sinfonie, Cherubini: Requiem, Pfitzner: Violinkonzert, Rimsky-Korsakoff: La grande Paque russe, Bortkiewicz: Klavierkonzert. Waltershausen: Apokalyptische Sinfonie, Braunfels: Fantastische Erscheinungen über ein Thema von Berlioz, Schreker: Vorspiel zu einem Drama.

In der Oper kam unter der musikalischen Leitung von Kapellmeister Bach und der Regie von Dr. Ehrhardt, Oberspielleiter in Stuttgart, „Euryanthe“ in der Bearbeitung von Erich Band heraus. Anfang Dezember findet die hiesige Erstaufführung von „Schrekers Schatzgräber“ statt.

Bochum

Die musikalischen Veranstaltungen im Konzertjahr 1924/25 werden unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg durch das städtische Orchester und den städtischen Musikverein in einem Zyklus von 10 Orchester-, 2 Chor-Konzerten und 8 Kammermusiken ausgeführt. Das Programm bringt u. a. folgende Uraufführungen:

Ludw Weber: Sinfonie, Josef Meßner: Sinfonie, Ernst Krenek: 3. Sinfonie und Violinkonzert und Emil Peeters: Giaconna.

In einer Aufführung des „Christus“ von Franz Liszt, die besonders auf die rhythmische freie Linie des gregorianischen Chorals, wie sie Liszt vorschwebte, gestellt sein soll, wird zum erstenmal ein rhythmisch geschulter Sprechchor mitwirken, der an einzelnen Abschnitten auf die Musik abgestimmte liturgische Texte als rhythmisch zusammengestellte Chöre sprechen wird, die das gesprochene Wort im Sinne antiker Tragödie in das musikalische Kunstwerk einbezieht. (Eine ziemlich kuriose Sache!)

Bonn

Einen guten Anfang nahm der erste Monat der neuen Spielzeit in Bonn. Der städtische Gesangverein beging mit dem verstärkten städtischen Orchester eine würdige Brucknerfeier, in der der 150. Psalm und das ihm im Aufbau und Inhalt nahestehende Tedeum als Abschluß der 9. Sinfonie zur Aufführung gebracht wurden. Generalmusikdirektor F. Max Anton hinterließ mit den Chorwerken, die auch durch erste Solisten besetzt waren, einen starken Eindruck, während die wenig psychologische Entwicklung in der Sinfonie durch gemütliches Zeitmaß und häufige Zäsuren noch mehr in die Ohren fiel. Das Brucknerverständnis erfreut sich in Bonn einer ständigen Zunahme, wogegen die früher herrschende Vorliebe für Reger ihren Höhepunkt überschritten zu haben scheint. Mit den Erstaufführungen Brucknerscher Werke hat Bonn ja seiner Zeit den Anfang im Rheinlande gemacht und dadurch den starken Bann der brahminisch gerichteten Bevölkerung gebrochen.

Der heute kaum noch bekannte Raoul von Koczalski, der in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts als Wunderknabe Aufsehen erregte, sich später aber vom öffentlichen Konzertleben zurückzog, führte sich mit einem Zyklus von vier Klavierabenden wieder ein. Weniger kam der Entwicklungsgedanke zu seinem Recht, dagegen bot auch eine bunte Auslese von Klaviermusik aus fünf Jahrhunderten immerhin einiges Interessante. Der Pianist zeichnete sich durch ungemein plastisches Spiel und eine erstaunliche Virtuosität aus. Sehr erwähnenswert ist auch ein Konzert des Bonner Männergesangvereins, der unter seinem neuen Leiter Willi Weinberg einen reinen Schubertabend veranstaltete.

Für die Oper ist wieder das Koblenzer Bühnenpersonal gewonnen worden, worunter die neu verpflichteten Sängerinnen Maria Vonderlinn und Else Trautmann besonders hervorragen. Die Aufführungen des Freischütz, der Carmen und Hoffmanns Erzählungen wurden entschieden übertroffen von der erstmaligen Wiedergabe der Widerspenstigen Zähmung von Goetz, in der die Geschlossenheit der Darstellung und musikalischen Gestaltung auf höchster Stufe stand.

Dr. Gerhartz

Bremen

Unter Leitung von Ernst Wendel kamen im dritten Philharmonischen Konzert Schrekers Suite „Der Geburtstag der Infantin“ und das Paul Wittgenstein gewidmete und von ihm gespielte Klavierkonzert in Cis für die linke Hand von Korngold zur Erstaufführung. Das nächste Konzert wird Händels „Acis und Galatea“ in der Crysanderschen Bearbeitung bringen.

Darmstadt

Das zweite Sonderkonzert des Darmstädter Musikvereins bringt unter Leitung von Dr. Bodo Wolf eine Aufführung aus dem 18. Jahrhundert: Kantaten des Musiklehrers der Frau Rat Goethe, Heinrich Valentin Beck (1698—1758).

Dessau

Das Programm der 12 Abonnements-Konzerte des Friedrich-Theaters (Leiter: Franz v. Hoeßlin) verzeichnet folgende Uraufführungen:

Křenek: Violinkonzert, Orff: Präludium, K. Weigl: Drei Gesänge für Bariton mit Orchester (deutsche Uraufführung).

Erstaufführungen:

Reger: Klavierkonzert, Andrea und Giovanni Gabrieli: Zwei Orchesterstücke, Monteverdi: Santa Maria, Respighi: Danze Antiche, Schoeck: Elegie, Heinr. Schütz: Zwei biblische Szenen, G. Böhm (1661—1733): Kantate: Mein Freund ist mein und ich bin sein, Pfitzner: Violinkonzert, Hindemith: Nusch-Nuschi-Tänze, Braunfels: „Ammenuhr“ für Knabenchor und Orchester und klassisch-romantische Fantasie über ein Thema aus Mozarts „Don Juan“ Strawinsky: Feuervogel, Borodin: II. Sinfonie, W. Groß: Ouvertüre zu einer Opera buffa, Schönberg: Kammersinfonie und Kaminski: Passionsmusik.

Eine Brucknerfeier, ein Bußtag- und ein Palmsonntagkonzert sowie ein Slavischer und ein Wiener Abend finden im Rahmen der Veranstaltungen statt. Hervorzuheben ist die einheitliche und nach künstlerischen Prinzipien erfolgte Aufstellung des Programms.

Dresden

Straußtage und Uraufführung des „Intermezzo“.

Im Rahmen einer Reihe von „Straußtagen“, die als Nachfeier des 60. Geburts-

tags des Komponisten zu gelten hatten, fand hier am 4. November die Uraufführung von dessen neuester Bühnenschöpfung statt. Die „Straußtage" erhielten aber noch erhöhte Bedeutung für Dresden und sein Musikleben, als in ihnen gleichzeitig auch die Wiederanknüpfung jener engen Beziehungen zum Ausdruck kam, die in Schuchs Zeiten die Dresdner Oper und das Dresdner Opernorchester mit Strauß verbanden. — Sie waren es gewesen, welche die Dresdner Oper zum Schauplatz der Uraufführungen der Feuersnot, Salome, Elektra und des Rosenkavalier hatten werden lassen, und dem Dresdner Opernorchester, oder korrekter der Sächsischen Staatskapelle, hatte Strauß seine Wertschätzung durch Widmung der Alpensinfonie bekundet. Mit ihr, an deren Spitze er in Dresden manches Sinfoniekonzert leitete, hatte er in Berlin am 28. Oktober 1915 in der Philharmonie auch das Werk aus der Taufe gehoben. Dann, nach dem Abbruch der Proben zur ersten reichsdeutschen Aufführung der „Frau ohne Schatten" (1919) aber war das Band zerrissen, und Straußens Erscheinen am Dirigentenpult im diesmaligen ersten Sinfoniekonzert der Reihe B am 24. Oktober erhielt also die besondere Bedeutung, daß es wiederhergestellt sei. Zugleich aber war dieser Abend der Auftakt zu den „Straußtagen" der Oper, die nur noch durch einen Kammermusikabend im Bankettsaal des ehemaligen Residenzschlosses unterbrochen wurden. Im Gegensatz zu dem Sinfoniekonzert, das mit „Also sprach Zarathustra" und „Tod und Verklärung" als Orchesterwerke und mit der von der Schapira hinreißend gespielten geistsprühenden Burleske einen glänzenden Verlauf nahm, verlief er ziemlich stimmungslos trotz der an sich guten Einzeldarbietungen: Bläserserenade, Violinsonate, von Max Strub und Alfred Hoehn-Frankfurt a. M. vortrefflich gespielt, und Liedern, gesungen von Charlotte Viereck und Robert Burg von der Staatsoper. — Die Straußtage der Staatsoper begannen mit Feuersnot und Josephslegende. Jenes Werk neueinstudiert, dieses als Erstaufführung geboten. Dann folgten Salome unter Leitung des Komponisten, eine glänzende Aufführung, des „Rosenkavalier" und schließlich das mit Spannung erwartete

Intermezzo.

Den Eindruck, den dieses Werk hinterließ, kam der Vergleich mit dem der Josephslegende zweifellos zu statten, und zwar insofern, als es zeigte, daß Strauß sich nicht selber verlor! — Was man nach dieser ganz auf den dekadenten, perversen, sadistischen Geschmack eines übersättigten Weltstadtpublikums berechneten Ballettpantomime fast befürchten mußte, die in ihrer Partitur eigentlich nur ein neuer Beleg für das artistische Können — ich denke z. B. an die Realistik der Tonmalerei im Kampf der Boxer — ihres Schöpfers ist. Abgesehen noch von der artistischen „Schaumschlägerei", die offenbar das hier noch unbekannte „Schlagobers" darstellt. Vergleichsweise mußte also dieser neueste Strauß schon um deswillen sympathischer wirken, weil er doch nicht ganz ohne Ethos ist, anspruchslos auftritt und schließlich auch als ein Intermezzo in dem Sinne eines solchen im Rahmen des musikalischen Schaffens des Komponisten überhaupt aufgefaßt werden kann. Diese harmlose „bürgerliche Komödie" würde sich dann zwanglos als ein erneutes Bekenntnis zur Ehe der „Frau ohne Schatten" anreihen. In ihr gelangte der durch Nietzsche hindurchgegangene Strauß, der übrigens. wie schon das sinfonische Pendant zum Intermezzo, die Domestika, bewies, nie „am Weibe litt", wie etwa Strindberg, Gerhart Hauptmann (Gabriel Schillings Flucht), Peter Altenberg u. a., und mit dem spezifisch Weiblichen (Mangel an Selbstbeherrschung und Logik) sich nicht nur abfindet, sondern es als unentbehrliches Stimulans empfindet, schon einmal zur Erkenntnis der Bedeutung des „Gartens der Ehe". **Das heißt also, in die Nähe der Zauberflöte.** Freilich nicht ungestraft, wie der Nichterfolg dieses Werkes bewies. Dem textlich und musikalisch anspruchsloseren Intermezzo dürfte jedenfalls eine günstigere Aufnahme beim Publikum zu prognostizieren sein. Die Handlung ist zwar etwas breit ausgewalzt, um zwei Akte ausfüllen zu können, aber sie ist ganz amüsant. Ehelicher Krach im Hause des Hofkapellmeister Storch. Er reist zu seiner Erholung nach Wien zu seinen Skatfreunden. Sie, Christine, nach dem Grundlsee, wo sie einen kleinen Flirt mit einem blöden jungen Baron auf der Rodelbahn beginnt, der mit einem Pumpversuch des letzteren endet. Zurückgekehrt fällt Christine ein Brief an ihren Mann in die Hand, unterzeichnet: „Deine Mizzi Meier"! — Unselige Namensverwechslung: Storch und Stroh. Träger des letzteren ein Kapellmeister von der Wiener Skatrunde, in die jetzt die Mitteilung hineinplatzt, daß Christine sich scheiden lassen will. Auseinandersetzung zwischen Storch und Stroh im winterlichen Prater und schließlich rührende Versöhnung der beiden Gatten in ihrem Heim. Man sieht: wenig Raum für „Musik"! Aber ein artistisches Problem: eine Komödie in Alltags-Prosa zu vertonen! — Da meint nun der Komponist im Vorwort des bei Adolph Fürstner erschienenen Klavierauszugs einen neuen „Gesangesstil" gefunden zu haben. Dieser aber beruht letzten Endes auf nichts anderem, als auf dem alten italienischen Parlando, jenem „Auf den Ton Sprechen", das gewissermaßen die Brücke bildet vom gesprochenen Wort (Dialog) zum vollen Gesangston und das leider in unserer Zeit eines erschreckenden Niederganges der Gesangskunst fast ganz verlernt wurde. An dem Abend der Uraufführung des Intermezzo im Dresdner Schauspielhaus vernahm man es eigentlich nur aus dem Munde Lotte Lehmanns, die sich Strauß eigens aus Wien mitgebracht hatte und die eine — noch obendrein mit einem seltenen Charme der Stimme wie der Persönlichkeit unterstützte — ideale Verkörperung der das ganze Stück tragenden Rolle der Christine bot. Zur Musik im allgemeinen kommend, so fällt ihr bei den schnell wechselnden „Bildern" in der Hauptsache nur eine dienende Rolle zu, die der Untermalung der Bühnengeschehnisse, zu der Strauß natürlich wie kein Zweiter berufen ist. Gefühlsmäßig sich auszubreiten, geben ihr nur die Orchester-Zwischenspiele Raum, die zum Teil allerdings

etwas in die Breite gehen, um Zeit für die szenischen Umbauten zu schaffen. Aber an einzelnen für die Personen-Charakteristik entscheidenden Stellen, tritt sie doch auch gesanglich warm und unmittelbar wirkend hervor, besonders in Momenten, wo es darauf ankommt, Christine, die Frau, die immer gut von ihrem Mann spricht, wenn er — nicht anwesend ist, dem Zuschauer sympathisch zu machen. Musikdramatisch ist die Szene mit dem Baron im Grundlseehof beim Schuhplatteln (originalrecht) und Walzen ganz reizend, von realistischer Kraft auch die Auseinandersetzung zwischen Storch und Stroh im Prater. Jedenfalls nach dem Motto gespielt und gesungen, das sich Strauß selber in dem Stück in den Mund legt: „Tempo, Tempo; Tempo ist Alles" wird es seine Wirkung nicht verfehlen. Voraussetzung also eine wie hier (Alois Mora) tadellos funktionierende Regie und eine hübsche geschmackvolle Aufmachung der Szenerien (Mahnke, Hasait). Und selbstverständlich eine liebevolle Betreuung des Orchesterparts (Fritz Busch). Von den Solisten nannte ich schon Lotte Lehmann, der Wenige in kleineren Rollen (z. B. Liesel v. Schuch, Ermold) annähernd gleich kamen. Correck und Strack als Ehemann und Baron genügten nur mäßigen Ansprüchen. Zum Schlusse resümierend: Strauß als Menschen und Ehemann lernt man im Intermezzo von einer sympathischen Seite kennen. Die Frauen vom Schlage Christinens werden freilich sagen: „Kunststück! So sind die Männer; sie setzen sich immer ins rechte Licht." O. S.

Im Anschluß an das Gastspiel, das Lotte Lehmann von Wien hierher zur Übernahme der Rolle der Christine in Richard Strauß' Intermezzo berief (vgl. den Bericht über dessen Uraufführung), bot die gefeierte Künstlerin noch eine weitere Reihe von Gastrollen hierselbst. Man sah sie als Elisabeth, Desdemona, Eva, und Mimi (Bohème). Als eine heute doppelt seltene Vereinigung von Sängerin von Stimmkultur und Darstellerin von jener echten und starken Begabung manifestierenden Hemmungslosigkeit, hatte sie im Intermezzo auf dem Boden der Darstellung des Alltagslebens durchschlagende Erfolge erzielt. Aber nicht weniger eindrucksvoll lebte sich diese von innen gestaltende im besten Sinne des Wortes „singende Schauspielerin" auch in den auf poetisches Empfinden und Erfassen gestellten weiteren Rollen aus. Ihr Erfolg war ein unbestrittener, und löste den allgemeinen Wunsch aus, sie des öfteren als Gast hier begrüßen zu können. Schon um des Einflusses willen, der von solcher Künstlerschaft in einem sich erst wieder neu zu bildenden Ensemble ausgeht, möchte man ihm Nachdruck verleihen! O. S.

Düsseldorf

In einem Konzert mit Werken für zwei Klaviere brachten Frau Lentz-Thomsen und Willy Werth Paul Juons Sonate Op. 22 zur erfolgreichen Erstaufführung. Die Presse rühmt die Wiedergabe und unterstreicht den gut durchdachten und gut gebauten Charakter der Neuheit. Dr. A. Fröhlich setzte sich auch hier im Bunde mit der Sopranistin A. Ibald für Hindemiths „Marienleben" erfolgreich ein. Fällt auch die Zustimmung im Ganzen schwer, weil hier Stilfragen mehr absolut, vom Grundsätzlichen her erörtert werden und in der Gestaltungspraxis den Konnex zur herrlichen Dichtung Rilkes nur auf Umwegen finden lassen, so fesselt doch manch wirklich echter Einzelzug. Das Interesse war groß, größer jedenfalls als das zustimmende Einleben. E. Suter

Unter des Intendanten Dr. Beckers persönlicher Leitung ging hier Zemlinskys komische Oper „Kleider machen Leute" als reichsdeutsche Uraufführung erfolgreich in Szene. Dank der vorzüglichen Vorbereitung und befürwortender musikalischer Betreuung durch E. Orthmann traten die mancherlei Vorzüge des Werkes, das nicht in allen Teilen restlos zu überzeugen vermag, in ein günstiges Licht. Die Musik ist nicht sehr originell, tüchtig gekonnt, meisterlich instrumentiert, witzig, burlesk, aber oft auch zu dick. Ganz besonders halfen die bilderbuchenen Bühnenbilder Th. Schlonskys als Paten zum Gelingen. E. S.

Eberswalde

Der Kirchenchor von St. Maria Magdalena, der sich seit zehn Jahren unter Leitung von Ulrich Grunmach in Kirche und Konzertsaal um die Pflege alter und neuer kirchlicher wie weltlicher Chormusik verdient macht, brachte unter Mitwirkung der Berliner Altistin Irmgard Rühle in seinem diesjährigen Totenfestkonzert u. a. Martin Graberts wirkungsvolle Kantate für Chor, Soli, Streichorchester und Orgel: „O Tod, wie bitter bist du", sowie eine Choralbearbeitung: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" für Chor, drei Blechbläser, Streichorchester und Orgel von Ulrich Grunmach sehr erfolgreich zu Gehör.

Erfurt

In den ersten Monaten der „Saison" lag das Schwergewicht der musikalischen Ereignisse — sehr im Gegensatz zum Vorjahre — bei der Oper. Nachdem ein durchgreifender, nahezu vollständiger Personenwechsel in allen Fächern vom Dirigenten bis zum Kleiderverwalter stattgefunden hat, stellt es sich heraus, daß diese Metamorphose ein Endresultat gezeitigt hat, wie wir es unserer Bühne schon lange wünschten. Ein besserer, auf beweglicheren Geschmack eingestellter Spielplan ist die Folge und zugleich ein höheres Niveau der einzelnen Aufführungen. Selbst wenn der wichtigste Publikumserfolg bisher der in Ehren ergraute „Rigoletto" war, so ist auch dieses Positivum auf das Konto einer durchaus neuartigen und sehr geistreichen Inszenierung zu setzen, die wir dem neuen Spielleiter Dr. Schüler zu danken haben. Die erste wirkliche Tat der neuen Spielzeit war der Händelsche „Julius Cäsar" in der Neubearbeitung von Oskar Hagen.

Einen Tag nach der Dresdner Uraufführung erlebten wir dann Richard Strauß' Intermezzo, das — wenigstens bei der Erstaufführung — eine auffallend herzliche Aufnahme fand. Daß Strauß in seiner neuesten Oper nicht für das Publikum schreibt — man vergleiche das interessante Geständnis in

dem bekannt gewordenen „Vorwort“ —, sondern daß ihm an der Lösung eines musikalischen Problems liegt, scheint mir die für diesen Fall notwendigste Feststellung. Denn noch nie seit Händel und Pergolesi ist eine bedeutende Oper geschaffen worden, die nicht fürs Publikum geschrieben gewesen wäre. Das Intermezzo aber ist eine fesselnde artistische Arbeit, die für die Entwicklung der Dialogoper zweifellos ihren Wert behalten wird, als Gesamtkunstwert wird es Intermezzo bleiben. Auf alle Fälle ist die Wahl des im höchsten Maß peinlichen Textes zu bedauern. Die Aufführung unter dem gewandten, zielbewußten Spielleiter Hans Schüler bedeutete für Erfurt eine Tat, um so mehr als die gewaltige Arbeit des Einstudierens den ganzen Spielplan des Theaters bedrängen mußte. Kapellmeister Franz Jung, dessen feinnervige Hand ein hervorragender Führer ist für das seltsam Nervöse des Dialogs, leitete das Orchester in straffer Beweglichkeit und trug in den Zwischenspielen die aufschwellenden Orchesterwogen mit frischestem Temperament über die eigentlichen Hauptstellen der Partitur.

Wie sich Richard Wetz vor Jahren mit schönem Erfolg für Peter Cornelius' „Gunlöd“ eingesetzt hatte, so brachte er jetzt im „Erfurter Musikverein“ das prachtvolle, ritterlich schöne Vorspiel zu desselben Tondichters Oper „Cid“. Auf diese Art füllte er in dem Jubiläumsjahr dieses so unendlich sympathischen Komponisten wenigstens zu einem bescheidenen Teile die klaffende Lücke aus, die durch die Interesselosigkeit fast aller deutschen Opernbühnen entstanden ist. Aus der Reihe weiterer Konzerte ragte eine Morgenfeier der „Deutschen Bühne“ hervor, in der das Leipziger Gewandhaus-Orchester unter Furtwängler die IX. Bruckner-Sinfonie spielte und damit Eindrücke vermittelte, die in langer Erregung nachzitterten. Das Ereignis des 50. Volkshochschul-Konzertes gab dem Leiter dieser Veranstaltungen, Walter Hansmann, Gelegenheit, einen umfassenden Bericht über das bisher Geleistete zu geben. Dieses schlichte Referat sprach fast so deutlich für die Konzerte der Volkshochschule, wie es der Verlauf des Abends selber tat. Die freudige Überraschung brachte dabei das Brucknersche F-Dur-Streichquintett, das ich nach dieser Aufführung zum Bedeutendsten und Schönsten rechnen muß, was die ganze Musikliteratur bietet. Vermittelt wurde das Werk durch das Leipziger „Schachtebeck-Quartett“, zu dem sich am Pulte der zweiten Bratsche W. Hansmann gesellte. Der Eindruck des Abends war ungeheuer und nachhaltig.

Dr. Becker

Frankfurt a. M.

Im Frankfurter Opernhause kam am 8. November die dreiaktige Oper „Sakahra“ des Amerikaners Simon Bucharoff zur Uraufführung. Mag das Werk auch keine ernste künstlerische Kritik im wirklichen Sinn vertragen, der theatralisch wirksame Stoff besitzt aber eine derart sensationelle Kraft, daß er ein breiteres Publikum auf stärkste Weise zu fesseln vermag. So kam es denn auch in der Uraufführung zu einem durchschlagenden Publikumserfolg, der in den folgenden Aufführungen keineswegs nachließ. Bucharoff versucht gewissermaßen eine Verbindung zwischen deutscher und italienischer Musik herzustellen; seine mehr auf ein theatralisches als ein seelisches Moment hin zugeschnittene Musik ist üppige, ja beinahe überladene, in billiger Weise schwelgerische Melodik. Im Gegenteil zum wesentlich national eingestellten Musikschaffen europäischer Komponisten nimmt sich der Amerikaner Bucharoff mehr den internationalen Verismus (Puccini, d'Albert usw.) zum Vorbild; um einen einheitlichen Stil ist es ihm nicht zu tun, wie denn auch eine persönliche Note fehlt. So, wie die Musik nun einmal ist, gibt sie vorwiegend Stimmungen, die sich nicht mehr steigern lassen, die vielmehr immer auf Höhepunkten verweilen — und so müssen tonmalerisch die stärksten orchestralen Mittel herhalten, um diesen unbegründeten Stimmungen einen Sinn zu geben. Der Komponist konnte aber auch aus dem Stoff nicht viel mehr als Stimmungsmalerei herausholen. Der dem Werke zugrundeliegende Text — ein schon viel behandeltes Problem der erotischen Geschwisterliebe — ist von Isabel Buckingham verfaßt und von Dr. Rudolf Lothar für die deutsche Bühne bearbeitet, hat aber in der gewählten Fassung zu wenig dramatisches Leben. Durch die ausgezeichnete Frankfurter Uraufführung mit den die Wirkung tragenden Hauptdarstellern Elisabeth Friedrich (Sakahra), Betty Mergler (Amme), Robert vom Scheidt (Abt), Willy Thunis (Sebastian) und Adolf Permann (Mario), sowie der erstklassigen Besetzung der Nebenrollen, kam der bereits erwähnte Erfolg zustande. Große Verdienste um das Gelingen hatte der Spielleiter Dr. Lothar Wallerstein, der seine schwierige beleuchtungstechnische Aufgabe großartig löste. Kapellmeister Wolfgang Martin gab mit dem Orchester das Werk, auf die Absichten des Komponisten getreulich eingehend, hervorragend wieder.

Lothar Köhnke

Rückblick.

Seit Jahren schon schleppt sich das Frankfurter Musikleben mit Krisen dahin, und jede neue Lösung wird zum Provisorium, sobald sie Konflikte bringt mit dem nun einmal Bestehenden, der wahren Macht hier, der sich fügen muß, wer bleiben will. Während man über Personen debattiert, läßt man die Sachen laufen. wie sie mögen: die Repertoire-Aufführungen der Oper (ich geriet unlängst noch in die „Zauberflöte“) waren nachgerade unter das Niveau einer mittleren Provinzbühne gesunken, im Museum ließ man Scherchen nicht genügend Autorität, sein Programm auch nur im Umriß durchzuführen, und die polemisch betonten Triumphe Wendels mit dem Sinfonieorchester reizen allmählich doch zum Widerspruch auf. Wenn mit Beginn der neuen Spielzeit die Zügel sich in einer Hand vereinigt finden: wenn Clemens Krauß die Gesamtleitung der Oper und die Direktion der Museumskonzerte übernimmt, so mag man nach all den peinlichen Erfahrungen das Habemus Papam mehr wünschend als hoffend aussprechen und skeptisch abwarten, ob Krauß der Mann ist, Ordnung zu schaffen in einer Musikstadt, die Furtwängler nicht halten konnte und Walter nicht gewinnen

wollte. Scherchens staubumwirbelter Abgang jedenfalls ist kein gutes Omen für die neue Ära, von der es noch fraglich scheint, ob sie sich überhaupt zur Ära auswachse. Der Referent, der den Saisonbeginn versäumte, wird bald eingehend über Krauß und seine Arbeit zu berichten haben: heute begnügt er sich, einiges nachzutragen, was ihm wichtig scheint oder bezeichnend.

Die letzte größere Aufgabe, an die die Oper sich wagte, war Schrekers „Irrelohe". Vom Werke selbst ist nicht mehr zu sagen, als daß darin der kleinste Rest ursprünglicher Musikanschauung zur Routine abgeschliffen wurde, daß unbedenklicher denn je der ölige Orchesterklang durch das bequeme Bett nachwagnerischer Triebekstasen hingleitet, ohne daß irgend Seelisches ihm sich entgegenstellte. Technisch ist die Partitur sauberer gemacht als vieles Frühere: sie verzichtet auf die bequemen Orgelpunktspannungen und zeigt Ansätze polyphoner Entfaltung. — Die Aufführung mißlang; weniger durch die Schuld Rottenbergs als durch die unzulängliche Besetzung der Hauptpartien und die planlose Inszenierung, die zwischen derbem Illusionstheater und aufdringlicher Quasi-Symbolik schwankte, wie Schrekers desorientiertes Gebilde es möchte. Frau Spiegels Stimme adelte Schaustück und Interpretation. — Während Schreker mit der Opera seria im süßen Kitsch heimisch wird, fühlt der süße Kitsch sich unwohl bei sich selber und möchte Oper tragieren: Zeichen der Verrückung aller Haftpunkte musikalischen Formens, wenn anders man es ein Formprinzip heißen will, daß leichte und ernste Musik hoffnungslos auseinandergetreten sind, seitdem Musik allein im einzelnen Menschen gründet, während ihr zwischenmenschlicher Sinn aus der geordneten Gemeinschaft herausbrach und zum Diener unbestätigter Konvention entwurde. Lehars „Frasquita" also hat es mit der Carmen zu tun; aber da ihr Opernanspruch anachronistisch einem längst verblichenen Verismo nachhinkt oder gar als echter Kitsch die Kunst von vorgestern verzerrt, wird er lächerlich und die Operette langweilig dazu. Man gab sie schlecht genug.

Aus Scherchens Zeit ist noch zu erwähnen eine Aufführung von Mussorgskys „Nacht auf dem kahlen Berge", einem wildwüchsigen, nackten Stück. das sicherlich größere Wirkung getan hätte, wäre es von Rimsky-Korsakow wieder wirksam instrumentiert worden, da es im pompösen Orchesterkleid ungeschickt sich ausnimmt, während es in spröderem Klang schreckhaft dastände.

Ernst Wendel holte sich seine Haupterfolge mit Bruckners Achter und Beethovens Neunter. Wie dankbar man immer dem gründlichen Orchestererzieher und erfahrenen Dirigenten für den Aufbau seiner Montagskonzerte sein muß — hinter dem frenetischen Beifall seines Publikums birgt sich doch viel Bequemlichkeit und das Behagen, hier der Mühe um Fremdes und Problematisches in Programm und Darbietung ledig zu sein.

Wendel läßt sich von der Tradition tragen. und es gibt keine tragfähige Dirigiertradition mehr heute; wo sie etwa im Handwerk noch geblieben, fehlt ihr der menschliche Ausweis, und auch im Handwerk vermag sie freischwebend sich nicht zu bewahren. Die Aufführung der Neunten war sachlich und kontrolliert, man freute sich, zu hören, wie klug Wendel etwa in der Coda des ersten Satzes der Versuchung billiger Nibelungendämonie auswich. Aber es fehlt ihm die Kraft des Beginnens, die Sicherheit, ein in jahrzehntelanger Musikübung fixiertes Werk von seiner und der eigenen Wurzel aus neu zu hören, der Mut auch, irrend über sich hinauszugreifen: kurz, all das, was an Furtwängler stets wieder zwingt mit ganzer Gewalt. Es ist nicht die Schuld der Dirigenten, daß kein anderes, geborgenes, umfangenes Dirigieren mehr gelingen mag, wohl aber bezeichnet es die Tragik der Situation, der jetzt der reproduzierende wie der produzierende Künstler sich gegenüberfindet. Bei aller ernsten Absicht bleibt Wendel letzlich verhaftet in kapellmeisterlicher Routine.

Von kammermusikalischen Veranstaltungen ist zu erinnern an einen Abend des Amar-quartetts mit Erstaufführungen von Křenek, Webern und Hindemith. Křeneks Op. 20 zeigt Spuren hastiger Arbeit, macht es sich innerlich gar zu leicht — und dadurch nicht schwerer, daß seine komponier-maschinelle Leere aus objektiv gerichteter, voll bewußter Tendenz kommt. Es wäre an der Zeit, daß die gefahrvolle Leichtigkeit von Křeneks Begabung ihm unter den Händen zerbräche. Immerhin bezeugen der wühlend intensive langsame Teil und der lodernde Schluß seine außerordentliche Anlage. — Der mechanistischen Pseudoobjektivität von Křeneks kontrapunktischen Bauten radikal entgegengesetzt sind Anton Weberns fünf Sätze für Streichquartett Op. 5, die Schönbergs Subjektivismus zu Ende denken und damit gerade entwerten. Denn die Ichbezogenheit von Schönbergs Werken deutet in lebendiger Spannung über das bloße Ich hinaus und hält sich mit zögernder Ironie an der Grenze der Formen. Webern aber durchschneidet jene Bindung und verabsolutiert das Ich, das damit seine personhafte Geltung verliert und sich atomisiert, ohne um solches Opfer mehr Realität einzutauschen, als Křeneks leer ablaufendes Bewegungsspiel hat. Weberns Musik endet bei der psychologischen Partikel und spiegelt allenfalls die Zuständlichkeit einer abgelösten Seele wieder; den ganzen Menschen bewährt sie nicht. Tief bezeichnend ist die Rationalisierung der technischen Mittel in den durchweg mit winzigen Motivteilchen haushaltenden Stücken: da ihnen ein jenseits des Musikalischen gelegener Haftpunkt abgeht, möchten sie isoliert im Musikalischen sich formen, das selbst wieder vom psychologischen Ausdruckszwang zersetzt ist und darum das abstrakte Kalkul zu Hilfe holt. Im Miniaturumfang des zweiten und dritten Satzes langt Weberns Kraft trotzdem zu. — Bei aller Sympathie für den überaus selbstkritischen und fanatisch konsequenten Autor bleibt schließlich das Bewußtsein zurück, daß seine Expressionen einer zu innerst bereits abgelebten Kunst angehören, daß ihre Unerbittlichkeit das Private mit dem Persönlichen verwechselt. — Den Beschluß machte Hinde-

miths Op. 32 das zumal mit dem zügigen ersten Satz und dem glitzernden Marsch durchdrang und sicherlich zu den besten Werken des Komponisten zählt; besonders anzuerkennen, daß hier nicht mehr mit dem allzeit rettenden Rhythmus jeder Problemknoten entzweigehauen wird, sondern daß Hindemith der Harmonik und Stimmführung besonnen folgt, wohin sie sich wenden will.

Dr. Th. Wiesengrund-Adorno

Freiburg i. Br.

Die Uraufführung eines Klavierkonzertes durch den schweizerischen Komponisten Hilber erweckte hier lebhafte Teilnahme. Einem uns gesandten Bericht zufolge, ist dem Werk eine besondere Bedeutung zuzuschreiben. Wie kommt es übrigens, daß das Konzert bei dem reichen Schweizerischen Musikleben nicht seine erste Aufführung in der Schweiz erlebte?

Gera

Die Erstaufführung von Paul Graeners in drei Akten zusammengezogenen heiteren Oper: Schirin und Gertraude, fand an diesem überaus schön und frisch aufblühenden Operninstitut statt, das, eine Gründung des kunstsinnigen Fürsten von Reuß, berufen scheint, im deutschen Opernleben eine Rolle von nicht nebensächlicher Bedeutung zu spielen. Alles Nötige scheint gegeben: Ein ruhiges, sicheres Arbeiten, volle Hingabe gerade auch von seiten der höchsten Instanz, ein sehr schönes, vornehmes Orchester, in Dr. R. Mayer einen feinsinnigsten Operndirigenten, in Hans Schulz-Dornburg einen Spielleiter, der, wie die überaus gelungene Aufführung zeigte, mit Geschmack und Spiellaune vorzugehen weiß, in der Gemahlin des Generalintendanten, der einstigen Frl. Forti, einer ersten Dresdner Opernsängerin, eine erfahrene Erzieherin junger weiblichen Opernkräfte, das alles sind selten vereinigte Faktoren. Sie kamen denn auch dem Werk in einer Weise zu gut, daß man nur hätte wünschen mögen, jeder, der Schirin und Gertraude in der frostigen Uraufführung anläßlich des Weimarer Tonkünstlerfestes (1920) in falscher Einstellung kennen lernte, hätte diese allerliebste Aufführung miterlebt. In Weimar lachte einst kein Mensch — außer vielleicht den guten „Freunden" des Komponisten —, in Gera etwa das ganze Haus.

A. H.

Halle

An einem Kompositionsabend von Dr. Hans Kleemann kamen neben verschiedenen Gesangs- und Instrumentalwerken dessen Suite für Bratsche und Klavier Op. 17 und das Quintett D-Dur für Klarinette, Geige. Bratsche, Cello und Baß Op. 16, mit herzlichem Beifall aufgenommen, zur Wiedergabe. Ausführende waren der Komponist und namhafte Hallenser Künstler.

Karlsruhe

So wichtig für das Musikleben einer Stadt der Zuzug reisender Künstler und Ensembles werden kann, für das Niveau ihrer öffentlichen Musikpflege entscheidend sind die bodenständigen Leistungen. Die mit diesen Zeilen beginnende Karlsruher Berichtreihe wird sich demgemäß wesentlich mit den einheimischen Darbietungen beschäftigen.

Im Zentrum des Karlsruher Musiklebens steht nach wie vor die Oper. Sie besaß in der Ära Levi-Mottl Weltruf. Auch heute hat sie noch eine beachtenswerte Stellung inne; dem durch die Zeitungen geschleiften „Fall Cortolezis" zum Trotz. Dieser Fall ist charakteristisch für die Bedingungen, unter denen im nachrevolutionären Karlsruhe die öffentliche Musikpflege steht. Mißhelligkeiten, die guter Wille aller Beteiligten glatt erledigt hätte, wurden durch kurzsichtige Hetzerei, die ein Teil der Presse in unverantwortlichster Weise mitmachte, zur „Krise" aufgebauscht. Bei der Verhandlung vor dem Münchener Bühnenschiedsgericht brachen die Vorwürfe, auf Grund deren man Cortolezis gemeint hatte kündigen zu können, jämmerlich zusammen: der „Vergleich" kostete den Staat eine für heutige Verhältnisse enorme Summe, die eine nutzbringendere Verwendung hätte finden können. Es liegt auf der Hand, daß C. nach den Vorgängen des letzten Jahres hier nicht bleiben kann. Wer seine Leistungen objektiv beurteilt, muß seinen Weggang aufs lebhafteste bedauern. Ist er auch kein ausgesprochen großes Format als Dirigent, so doch ein ausgezeichneter Musiker und Beherrscher seines Apparates, nicht umsonst ein bevorzugter Schüler Mottls. Ich habe von ihm in den drei Jahren meines Hierseins eine stattliche Reihe von Opernaufführungen erlebt, die durch ihre kultivierte Einheitlichkeit jeder ersten Bühne zur Ehre gereicht hätten, und auch im Konzert habe ich ihn vor allem ältere Instrumentalmusik (von Corelli bis Mozart) mit einer schlichten Finesse wiedergeben hören, die selten ist. Er geht am 1. Jänner. An seine Stelle tritt der Nürnberger Generalmusikdirektor Ferdinand Wagner, der auf Engagement bereits im Juni eine Meistersingeraufführung dirigierte. Ich konnte ihr nicht beiwohnen, bin demnach nicht in der Lage, eine Prognose zu stellen.

Man begann den Opernjahrlauf mit einer Neueinstudierung der „Zauberflöte" unter Cortolezis, die zwar sorgfältig vorbereitet, aber in Befürchtung eines Theaterskandals nicht von vollkommener Stimmung getragen war. Über die Aufführung von Händels „Tamerlan" wurde hier schon ausführlich berichtet. Die Erstaufführung von Wolft-Ferraris „Neugierigen Frauen" unter Alfred Lorentz' Leitung hinterließ angenehme Eindrücke. Das liebenswürdige Werkchen, technisch erfreulich vor allem durch die geschmeidige Behandlung der Singstimmen, erfuhr musikalisch wie szenisch eine launige Wiedergabe. In der Sonderwoche des Landestheaters, aus Anlaß der Karlsruher Herbstwoche, kam unter Cortolezis' umsichtiger Führung eine Neueinstudierung der ersten beiden Abende des „Rings" heraus. Die neuen Bühnenbilder Emil Burkards, in der Anlage großenteils noch geistige Erbschaft Josef Turnaus, schlossen die Handlung in einen würdigen Rahmen. Als letzte bemerkenswerte Tat ist die Erstaufführung von Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" zu buchen. Es war mir lehrreich, das Werk nach Jahren wieder zu hören. Pfitzner hat selbst, scharf und witzig, gegen sym-

bolistischen Mißverstand des Textbuchs Front gemacht und eine menschlich und ethisch bedeutsame Interpretation zu skizzieren versucht. Allein ganz abgesehen davon, daß Gruns Dichtung allerhand literarischen Einflüssen unterliegt ohne sie sich zu amalgamieren: der „Liebesgarten" als ethisches Positivum ist eine Schiefheit, an der das Ganze unheilbar krankt; die ältere Oper von Händels „Alcina" bis zum „Parsifal" hatte da die ungleich richtigere Einstellung. Pfitzners groß gedachte, imponierend gekonnte Musik wird der Schwäche nicht Herr. Denn hat sie auch in manchen Momenten (ich denke vor allem an Dinge wie den Kinderlobgesang) einen jugendlichen Zauber, der von Schumannchem Frühlingsüberschwang ein schöner Nachfahr ist, im ganzen steht sie doch unter dem unentrinnlichen Verhängnis des späten Romantikers: echt in dem Sinn absoluter Notwendigkeit ist vor allem die musikalische Gestaltung des Zwischenreichs. Der Moormann mit seinen untermenschlichen Sehnsüchten, die raunenden, lockenden Töne, durch die Minneleide sich einführt, der Tanz der Kobolde: all das ist ungleich inspirierter nicht bloß als das Bild des Liebesgartens und seines Sendlings, sondern auch als die Darstellung des Reichs der Tiefe und seines dämonisch gewollten Königs. Der Klang beklemmender Unerfülltheit, die zuinnerst melancholische Groteske sind das Eigenste, Überzeugendste, was Pfitzner hier wie anderwärts gibt. Die Aufführung unter Lorentz, der für den durch einen Unfall verhinderten Cortolezis einsprang, war ganz respektabel, doch im Orchester reichlich roh; die Besetzungen der Hauptrollen (Siegnot: Nentwig, Minneleide: Fanz, Nachtwunderer: Warth) angemessen. — Von den beiden Sinfoniekonzerten des Landestheaters wurde das erste unter Carl Leonhardt (Stuttgart) wichtig durch Max Pauers schlechthin vollendete Wiedergabe des Beethovenschen C-Moll-Konzerts, das zweite unter Hermann Scherchen (Frankfurt) durch die charaktervoll eindringliche Interpretation von Haydns G-Dur-Sinfonie Nr. 13: schade, daß Scherchen direktionstechnisch so ungelöst ist und dadurch das Orchester klanglich beeinträchtigt! — In einer Morgenfeier des Landestheaters sang die Stuttgarter Madrigalvereinigung (Dr. Holle) neben köstlicher alter Vokalmusik die sehr beachtenswerten Marienlieder Franz Philipps.

Herman Roth

München

„Don Gil von den grünen Hosen", musikalische Komödie in 3 Aufzügen nach dem Spanischen des Tirso de Molina von Walter Braunfels hatte bei seiner Uraufführung im Nationaltheater unter der musikalischen Leitung von Hans Knappertsbusch und mit der Inszenierung von Max Hofmüller am 15. November starken Erfolg, der sich bei der zweiten Aufführung unter des Komponisten musikalischer Führung noch steigerte.

Ermanno Wolf-Ferraris musikalisches Festspiel „Die vier Grobiane", das 1903 seine Erstaufführung in München erlebte, wurde wieder in den Spielplan aufgenommen und hatte in vorzüglicher Besetzung mit Robert Heger als Dirigenten durchschlagenden Erfolg. Desselben Komponisten Chorwerk „La vita nuova", aufgeführt von Dr. Hanns Rohr in der „Konzertgesellschaft für Chorgesang" in Anwesenheit des Verfassers, gefiel so, daß es kurz darauf wiederholt werden mußte.

„Der Doktor und der Apotheker" von Ditters von Dittersdorf wurde, neueinstudiert, sehr freundlich aufgenommen.

„Ein Friedenslied" in fünf Gesängen, nach Worten der Heiligen Schrift für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel von Robert Heger im Allerheiligenkonzert der „Musikalischen Akademie" und des „Lehrergesangvereins" unter Heger großen, wohlberechtigten Erfolg.

H. St.

Münster i. W.

In Münster wird's helle! Unsere Bühne, lange Zeit eine rechte Schmiere, wird Attraktion. In einer Woche fünf Neuheiten — ist das nicht unerhört! Und nun gar darunter „Die ersten Menschen" von Rudi Stephan, ich bitte Sie, in Münster! Zwar war das Publikum auf allerlei Weise vorbereitet: Stephans Freund, Dr. Holl-Frankfurt, der Bearbeiter der Musik, bot einen Vortrag; mancherlei Aufsätze über Stephans Leben und Kunst, Generalprobe vor geladenen Gästen (darunter fast 50 auswärtige Kapellmeister und Intendanten), Einführung in die Eigenart der Bühnenausstattung usw. gingen voraus. Unüberwindlich blieb bei allen Eingeweihten die Abneigung gegen Borngräbers ein wenig gesäubertes Textbuch, eine in der Tat schmähliche Herabwürdigung des biblischen Mythus zu einem Gemächte perverser Erotik, wüst und — dumm, nebenbei geradezu albern in der Benennung der vier handelnden Personen: Adahm, Chawa, Kajin, Chabel. Zum Glück konnten schon nach der Generalprobe viele wahrheitsgemäß erklären, kein Wort verstanden zu haben, was u. a. auch der schlechten Akustik des ganz unzulänglichen Raumes zuzuschreiben ist. Nun aber Stephans Musik! Sie ist von mächtigem Eindruck, der sich bei wiederholtem Hören ohne Frage noch erheblich steigert. Wagner? Ja und nein. Gewiß sind Bayreuther Einflüsse deutlich bemerkbar. Allein vorherrschend bleibt doch die künstlerische Eigenart eines Mannes, dessen Vermögen imposant ist, und dessen selbständiger Haltung man bewundernd gegenübersteht. Die musikalische Charakteristik der Personen ist überzeugend, das gesamte Tonwerk dem Berichte der Genesis um Vieles näherstehend als dem üblen Libretto, dessen Wahl dem Hörer bzw. Leser schlechterdings unfaßlich bleibt. Die Wiedergabe war hervorragend gut. Das Orchester gab sein Bestes, die vier Gesangsrollen lagen in bewährten Händen, das Bühnenbild war auf der Höhe. Insgesamt zweifelsohne ein Ereignis, obwohl oder weil ein nicht geringes Wagnis. Dr. Niedecken-Gebhard und Schulz-Dornburg wurden mit Recht dankbar, ja stürmisch gefeiert. — Demnächst soll ein kurzer Bericht über die Bühnenaufführungen Händels (Julius Cäsar) und Bachs (Phöbus und Pan) folgen.

Sm.

Oldenburg

Die Konzerte des Oldenburger Landesorchesters unter seinem neuen Musikdirektor Werner Ladwig, bringen in dieser Saison folgende Erstaufführungen:

Julius Weismann: Rhapsodie für Orchester und Klavierkonzert, Webern: Passacaglia, Dopper: Ciaconna gothica, Ambrosius: 4. Sinfonie (Uraufführung), Pfitzner: Violinkonzert H-Moll, Rudi Stephan: Musik für Orchester und Musik für 7 Saiteninstrumente, Niemann: Deutsches Waldidyll, Graener: Divertimento für kleines Orchester und Variationen über ein russisches Thema, Schönberg: „Verklärte Nacht“ (Bearb. f. Streichorch.) und Mahler: 7. Sinfonie.

Plauen

Im letzten Sinfoniekonzert des hiesigen R. Wagner-Vereins kam Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ mit den Solisten Kammersängerin Eva Plaschke v. d. Osten und Kammersänger Heinrich Knote zur Aufführung. Als weitere Neuheiten für Plauen vermittelte der Städtische Kapellmeister Johannes Schanze Aufführungen von Strawinskys „Feuerwerk“ und Volkmar Andreaes Kleiner Suite Op. 27. E. G.

Regensburg

Der Musikverein Regensburg hat das Augsburger städtische Orchester unter Leitung von Josef Bach für eine Reihe von Sinfonie-Konzerten verpflichtet. Zur Aufführung kommen ausschließlich Sinfonien von Bruckner in chronologischer Reihenfolge und Werke von Richard Strauß. Die Konzerte sind als nachträgliche Feiern für den 100. bzw. 60. Geburtstag der beiden Komponisten gedacht.

Stettin

Das hiesige Stadttheater feierte sein 75-jähriges Bestehen mit einer Festvorstellung des „Don Juan“. Anläßlich des Ereignisses ist eine Festschrift erschienen.

Zeitz

Wilhelm Berger-Feier.

Weiß Gott, eine kleine Stadt wie Zeitz bringt es fertig, für einen schon zu Lebzeiten nicht nach Gebühr gewürdigten Komponisten echt deutscher Prägung mit allem Nachdruck einzutreten und dadurch Musikstädte zu beschämen. Sicher, das Fest entsprang in erster Linie der Initiative und auch dem Ehrgeiz des Leiters der von ihm gegründeten Singakademie, Kurt Barth, aber einen derartigen Ehrgeiz kann man sich gefallen lassen. Es ist denn schon etwas anderes, durch Aufführungen dieser Art die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen als durch Eintags-Uraufführungen, der heutigen Dirigenten-Modekrankheit. Der Nachdruck unseres Hinweises auf die Zeitzer Bergertage am 30. und 31. Oktober liege denn auch auf dem Gefeierten. Das Hauptkonzert, eingeleitet durch einen kleinen Vortrag über Berger von W. Schmidt-Scherf, einem jungen, ziemlich ungestüm heranwachsenden Sänger und trefflichen Musiker, brachte die 2. Sinfonie in H-Moll (Op. 80) sowie die beiden Chorwerke auf Goethesche Texte für gemischten Chor, Gesang der Geister und den Totentanz. Es ist richtig, Berger als Sinfoniker mit Brahms in Verbindung zu bringen, heute aber, wo uns dieser gewissermaßen ins Blut übergegangen ist, merkt man auch um so besser, was die beiden Männer trennt. Trotz allem H-Moll ist die Sinfonie lebensfreudig, von pulsierender Energie erfüllt, und wer derartige Werke aus der deutschen Literatur kennt, begreift noch weniger, warum unsere deutschen Dirigenten, klein und groß, partout antiquierte Russen wie Rimsky-Korsakoff etc. so angelegentlich pflegen. Als ob sie von Rußland bezahlt würden, sagte letzthin mit bitterem Lachen ein deutscher Komponist. Von den beiden Chorwerken ist das zweite — leider mußte der bereits vorbereitete Sonnenhymnus wegfallen — ein bis zur Dämonie sich entwickelndes Chorwerk, das sicher sehr bekannt wäre,, wenn es seines differenzierten Orchestersatzes wegen nicht Dirigenten mit souveräner Beherrschung des Orchesters verlangte, und solche Chordirigenten sind bekanntlich selten genug auch in Großstädten zu finden. Barth, früher auch Theaterkapellmeister, ist einer dieser seltenen Chordirigenten, man hatte, wie auch bei der Sinfonie, das Gefühl vollkommener Beherrschung. Der zweite Abend gehörte dem a cappella-Komponisten Berger, der wenigstens mit einer Anzahl Werke bei leistungsfähigen Chören in bestem Andenken steht. Die gestellten Anforderungen sind oft sehr bedeutend, wurden auch teilweise von dem noch jungen Chor noch keineswegs restlos besiegt, sodaß es auf diesem Gebiet für den Nachfolger des nach Flensburg berufenen Barth noch allerlei zu tun gibt. Vor allem aber mögen die Zeitzer Berger-Tage die Aufmerksamkeit auf diesen Wilhelm Berger lenken, der mit seiner ebenso warmen wie innerlich vornehmen Musik in einem wirklich deutschen Musikleben eine weit bedeutendere Rolle spielen müßte als es der Fall ist. A. H.

Musikfeste und Festspiele

Köln

Das Vierte Rheinische Kammermusikfest soll das nächste Jahr mit der 1000jährigen Jubelfeier der Rheinlande verbunden werden und vom 8.—10. Juni in Köln, am 11. und 12. Juni im Brühler Schloß stattfinden.

Koburg

Im November fanden hier unter Leitung von Heinrich Laber und Mitwirkung auswärtiger Solisten Richard Wagnerfestspiele statt. Zur Aufführung gelangte der Ring des Nibelungen.

Waldemar von Baußnern-Feier
im Mecklenburgischen Landestheater zu Schwerin am 17. und 18. November.

Keine Modegröße ist jemals dieser heute im 58. Lebensjahre stehende, seit einigen Jahren in Berlin ansässige Komponist gewesen. Baußnern mied stets das reklamehafte Hervortreten, er hoffte auf die Stunde, die auch seinem Wirken den echten, dauernden Erfolg bringen sollte. Und jetzt scheint die Zeit reif zu sein für eine Kunst, die trotz des ungarischen Einschlages (Baußnerns Vorfah-

ren stammten aus Siebenbürgen, dort verlebte er seine Kindheit) so ganz deutsch ist. Brachte Kaehler in Schwerin im Vorjahre die „Gesänge aus der Tiefe“ zur Uraufführung, so folgte Anfang dieses Jahres München mit der fünften Sinfonie. In diesen Tagen dirigiert von Hausegger in München die vierte Sinfonie und Ende des Monats kommt die sinfonische Legende „die himmlische Orgel“ unter Knappertsbusch gleichfalls in München zur Uraufführung.

Zu einer zweitägigen Baußnern-Feier, einer Kammermusik-Veranstaltung und eines Orchesterkonzertes, ergriff nun Schwerin als erste Stadt in Deutschland die Initiative. Es konnte in diesen beiden Tagen natürlich nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Lebenswerk von Baußnern gegeben werden, das bis heute neben einigen Orchesterwerken, sechs Sinfonien, eine große Anzahl von Kammermusikwerken, fünf Opern, Kompositionen geistlicher und weltlicher Chöre und gediegene, wertvolle Klavier-, Orgel- und Vokalmusik umfaßt. Auch revidierte Baußnern für die Gesamtausgabe der Werke von Peter Cornelius dessen „Barbier von Bagdad“ und „Cid“ und beendete die Oper „Gunlöd“.

Den ersten Abend leitete der Komponist mit zwei Präludien und Fugen für Klavier*) (Dem Andenken der Toten und Den Lebenden) ein. Ist das erste ein Werk in düster ernsten Farben, wuchtig mächtigen Akkorden und scharfer Linienführung, eine ernste Totenklage, so das zweite ein brausendes, fortreißendes Bild herber, männlicher Kraft. Ein anderes Gesicht zeigt Baußnerns Kunst in den beiden Suiten für Violine und Klavier und Klarinette und Klavier*), die hier ihre Uraufführung erlebten. Ist die vorgenannte Klaviermusik in ihren Grundzügen mehr grüblerischer, schwermütiger Natur, so liegt über den beiden neuen Kompositionen der Hauch einer sonnig heiteren Stimmung, die auch in den ruhigen Zeitmaßen anmutig und freundlich bleibt. Ein frohes, natürliches Musizieren, eine liebenswerte Gedankenwelt. So sind auch die Themen der einzelnen Sätze von sicherer Klarheit, musikalisch fein empfunden und äußerst geschickt verarbeitet. Diese köstliche Musik, für dessen Wiedergabe sich der Komponist, Konzertmeister Krämer und Solo-Klarinettist Haase in echter Musikerfreude einsetzten, fand herzlichste Aufnahme. Das aus früherer Schaffenszeit Baußnerns stammende Oktett „Dem Lande meiner Kindheit“ beschloß den Abend. Abwechslungsreiche, energievolle musikalische Einfälle, ein Versenken in heimatliche, liebgewordene Klänge: klagend schwermütiges Pußtaleben, ein feuriger, hinreißender Csardas, die gemütvolle Weise eines Wiener Ländler, ernste, verhaltene ungarische Trauermusik und Variationen auf ein volksliedhaftes Thema. Auch hierbei hatte der Komponist den Klavierpart übernommen und fand treffliche Helfer in den Mitgliedern der Landestheaterkapelle: Krämer, Kirchner, Hagen, Schütz, Frank, Harfert und Haase.

*) Erschienen bei Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Kenntnis des sinfonischen Werks Waldemar von Baußnerns vermittelte am zweiten Abend Generalmusikdirektor Prof. Kaehler, der spiritus rector dieses Festes, in besonders eindringlicher Weise und einfühlendsten Verständnis mit der Sinfonie Nr. 6 „Psalm der Liebe“ und der Sinfonie Nr. 2 „Dem Andenken von Johannes Brahms“. Diese 6. Sinfonie ist im Aufbau und in der Durchführung eine der wertvollsten Erscheinungen zeitgenössischer Musik. Auf Sonetten von Elisabeth Barret-Browning in der Übertragung von Rainer Maria Rilke, leidenschaftlichen Liebesliedern, Gesängen voll tiefer, heiliger Inbrunst baut Baußnern sein Werk auf in monumentaler Größe und erhabener Einheit, einsätzig in voller Sprengung der sinfonischen Form, in einem zauberisch berückend musikalischen Gewande, von blühendem Klangreichtum und geistreicher Instrumentation: eine Schöpfung reinster Schönheit! Für die Ausdeutung der Dichtung war Frau Kammersängerin Ucko von der hiesigen Oper eine hingebende, ideale Interpretin. Die Sinfonie Nr. 2, 1899 entstanden. eine feine Huldigung an Johannes Brahms, ist in ihrer herben Frische, sieghaft und edel geschwungenen Form sehr wirkungsvoll und verdient nicht minder ernsteste Beachtung. Beide Werke fanden in einer ausgezeichneten Wiedergabe begeisterte Aufnahme. So wurden die Festtage ein großer Erfolg des Meisters und seiner Kunst. A. E. Reinhard

Musik im Ausland

Die bestbekannte Leipziger Pianistin Anny Eisele hatte an ihrem Klavierabend in Zürich u. a. mit Walter Niemanns Präludium, Intermezzo und Fuge Op. 73 (Züricher Erstaufführung) einen großen Erfolg.

Prag

Ein hiesiger Fürsorgeverein hatte sich für sein diesjähriges Wohltätigkeitskonzert den russischen Neutöner Igor Strawinsky in Person verschrieben, der den sensationslüsternen Pragern durchwegs mit Erstaufführungen aus seiner grotesken Musikwerkstatt aufwartete. Und zwar mit einem Oktett für Blasinstrumente, einem Liederzyklus „Japanische Lyrik“ für Sopran und Kammerorchester und der „Histoire d'un soldat“. Besonders aufhorchen machten die Lieder, die in gedrängtester Form überzeugendste Ausdruckskraft offenbarten. Das Oktett und die konzertmäßig aufgeführte mimo-musikdramatisch-sinfonische Szene vom Soldaten erwiesen sich als echter Strawinsky. der die größten Gemeinplätze und Banalitäten neben Musikoffenbarungen zu setzen vermag und in der Groteskheit seiner Harmonien und Instrumentalfarben nicht nur die Kunst selbst beißend parodiert. sondern fast noch mehr das Publikum. das davon aber natürlich nichts merkt. Am Schlusse dieses Konzertes machte sich übrigens auch Obstruktion geltend. -ek.

Hier fand am 11. November im tschechischen National- und Staatstheater die Uraufführung der Oper „Ilse“ von dem tschechischen Tondichter Rudolf Karel statt.

Das Werk heißt im tschechischen Original lyrische Komödie. ist aber in Wirklichkeit lyrisch-dramatischer Natur. Die im Bohème-Milieu spielende Oper behandelt den Kampf der schönen Ilse zwischen Reichtum und Liebe. bei dem bald diese. bald jener die Oberhand hat. bis sich die wankelmütige Heldin schließlich in Selbsterkenntnis ihres moralischen Unwertes ersticht. Karels Musik zu dieser Oper ist eminent lyrischer Natur mit einem Einschlage ins Burleske und Volkstümliche. Formalistisch und satztechnisch gibt sie sich konservativ. hält sich an die durch deklamatorische Zwischensätze verbundene Nummernform und bedient sich des harmonischen Rüstzeuges der nachwagnerischen und veristischen Oper. von der sie auch die Farben der Instrumentation bezieht. Die musikalische Invention des Komponisten nährt sich oft aus dem Quell der Nationalmusik. Die unter Ostrcils musikalischer Leitung vortrefflich aufgeführte Oper hatte lebhaften, wenn auch nicht spontanen Erfolg.

Der berühmte tschechische Geiger Jan Kubelik brachte in einem Konzerte der tschechischen Philharmonie sein sechstes Violinkonzert (in H-Moll) zur Uraufführung. ein konventionelles Werk. das der geigentechnischen Bestimmung bei weitem mehr Rechnung trägt als der rein musikalischen. -ek.

Von Gesellschaften und Vereinen

Dresden

Anläßlich des III. Max Reger-Festes fand im Italienischen Dörfchen die satzungsgemäße dritte Mitgliederversammlung der Max Reger-Gesellschaft (e. V.) unter dem dem Ehrenvorsitz von Frau Dr. Max Reger statt. Generalmusikdirektor Fritz Busch eröffnete als erster Vorsitzender die Versammlung, begrüßte von den auswärtigen Ehrengästen besonders Herrn Adalbert Lindner, den ersten Lehrer und Biographen Max Regers, und erstattete Bericht über die günstige Entwicklung der Gesellschaft im letzten Jahre. Die Mitgliederzahl beträgt 1900. Es bestehen 18 Ortsgruppen, die in eigenen Veranstaltungen der Kunst Regers dienen. Die Schwestergesellschaft in Prag arbeitet in engem Einvernehmen mit der deutschen Reger-Gesellschaft. Die Mitgliederversammlung setzte den Jahresbeitrag für 1925 auf 5 Goldmark fest. Unter mehreren Angeboten für die Veranstaltung des nächsten Reger-Festes wurde Essen als Festort bestimmt. Die Versammlung war außergewöhnlich gut besucht.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Berlin

In der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik fand in den Tagen vom 6. bis 11. Oktober ein Fortbildungskursus für Schulmusiklehrer und -lehrerinnen statt. Die fundamentale Umgestaltung und Umwertung, welche die letzten Jahre der Schulmusik gebracht haben, und die diesbezüglichen oft unklar gehaltenen Erlasse des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung haben in den Kreisen der Schulmusiker natürlich großes Interesse erweckt. Fast tausend Meldungen zur Teilnahme an dem Kursus waren eingelaufen, von denen aber nur zweihundert und einige Gasthörer berücksichtigt werden konnten. Unter letzteren befanden sich auch Schulleiter und Philologen. Das Programm der Tagung war folgendes:

Prof. Martens: 1. Welche Aufgaben hat der Musikunterricht an höheren Lehranstalten nach der Denkschrift und dem letzten Erlasse des Ministers zu erfüllen?

2. Die musikalische Begabung der Schüler. Praktische Übung mit musikalisch Minderbegabten.

3. Jugenderziehung und Stimmkultur. Mit praktischen Übungen.

Prof. Dr. J. Wolf: Ältere Volks- und Kunstlieder.

Prof. Dr. Schünemann: Die Ästhetik des Musikunterrichts.

Prof. Jöde: Die Entwicklung der musikalischen Elemente im Dienst der Melodie. Mit anschließender Lehrprobe.

Raimund Heuler-Würzburg: Die Eitzschen Tonnamen im Schul-Chorgesangunterricht. Mit praktischen Übungen.

Koetsier-Müller, Direktor der Reinhardtschen Schauspielschule: Atem u. Sprachtechnik.

Sanitätsrat Prof. Dr. Pielke: Technik, Ästhetik und Hygiene des Kunstgesanges auf physiologischer Grundlage.

Charlotte Pfeffer: Rhythmisch-gymnastische Erziehung.

Akademiedirektor Prof. Dr. Carl Thiel: Der Gesangunterricht im Dienste der Heimaterziehung.

Im Anschluß an seinen Vortrag gab Prof. Thiel mit seinem herrlichen Madrigalchor Proben älterer Vokalmusik. Am Schlusse der Tagung zog Oberschulrat Doblin eine Parallele zwischen deutscher und romanischer Musik und ermahnte die Teilnehmer, ihre Bemühungen auf den Idealismus des deutschen Geisteslebens einzustellen. T. N.

München

Der Münchener Akademie der Tonkunst wird eine Opernchorschule angegliedert, die in dreijährigem Lehrgang Opernchorsänger- und -sängerinnen in Stimmbildung Chor- und Partienstudium, Klavier und Theorie sowie Darstellungskunst ausbilden soll.

Persönliches

Als erster zum musikwissensch. Doktor der Universität Tübingen promovierte der bekannte Stuttgarter Organist und Musikschriftsteller Hermann Keller mit einer Dissertation über „die musikalische Artikulation, besonders in den Werken Bachs".

Prof. Alexander Petschnikow hat mit seinem Schüler Joseph Litermoser, Walther Stühmer und dem Cellisten Beyer-Hauė ein Petschnikow-Quartett gegründet.

Frau Agnes Leydhecker, die diesen Herbst eine erfolgreiche Konzertreise durch

Skandinavien unternommen hatte, sang auf Einladung Dr. Göhlers in einem Sinfoniekonzert des Landestheaters Altenburg dessen Gryphius'sche „Sonette auf die Vergänglichkeit" sowie zwei von ihm bearbeitete Arien Händels aus dem „Tamerlan" und der „Parthenope".

Wie gemeldet wird, gedenkt Prof. Dr. Fritz Volbach in Münster von seinen Ämtern zurückzutreten.

Geburtstage und Jubiläen.

Am 19. Dezember wird **Adolf Sandberger**, der Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität München, 60 Jahre alt, zu welchem Tage auch unsere Zeitschrift dem ausgezeichneten Gelehrten und Musiker ihre besten Glückwünsche entbietet. Hat sich von seinen zahlreichen musikalischen Werken, unter denen sich auch Opern finden, keines in stärkerem Maße durchgesetzt, wer nur einige von ihnen kennt, weiß, daß eine ganz erhebliche musikalische Potenz sowie ein bedeutendes Können hinter ihnen stecken. Es kann dabei befremden, daß das Studium alter Musik wohl kaum stärkere Einflüsse in den Kompositionen hinterlassen hat, es gehört aber wohl gerade zu Sandbergers Wesen, daß Kunst und Wissenschaft bei ihm getrennte Gebiete sind, wie es bezeichnend erscheint, daß der Begründer einer bayerischen musikgeschichtlichen Forschung, sich vorzugsweise archivalischen Studien gewidmet hat. Vieles Grundlegende verdankt ihm die Forschung von Beethovens Frühzeit. Doch sei ganz davon abgesehen, ein detaillierteres Bild von Sandbergers Wirken zu geben. Wir wünschen ihm das Beste, was man einem Sechziger wünschen kann: Weitere reiche, von Erfolg durchwärmte Arbeitsjahre!

Karl Häusler, Direktor des Augsburger Stadttheaters feierte am 8. Nov. seinen 60. Geburtstag. Der Künstler leitet das Institut seit 1903 mit großem Erfolg und genießt in Bühnenkreisen als Opernregisseur und als Organisator einen weitverbreiteten Ruf. Besonders rühmenswert ist die Förderung, die er zahlreichen jungen und fähigen Kräften angedeihen ließ, indem er ihnen von Augsburg aus den Weg selbst an die bedeutendsten Theater ebnete. L. U.

Wilhelm Fenten, der vortreffliche Bassist des Mannheimer Nationaltheaters, konnte unlängst sein 25jähriges Jubiläum an dieser Bühne feiern.

Der 70. Geburtstag des populären amerikanischen Komponisten Susa wird in Amerika durch eine Susa-Woche gefeiert.

Der bekannte Frankfurter Dirigent Dr. Ludwig Rottenberg feierte vor kurzem seinen 60. Geburtstag.

Todesfälle.

Gabriel Fauré, der bekannte französische Komponist und ehemalige Direktor des Pariser Konservatoriums ist im Alter von 79 Jahren gestorben. Am 13. Mai 1845 geboren, 1854—65 Schüler von Niedermayer, Dietsch und Saint-Saëns, hierauf Jahrzehnte lang als Organist und Kapellmeister tätig, wurde Fauré 1896 Nachfolger Massenets als Kompositionsprofessor am Konservatorium und 1905 Direktor dieser Anstalt und Mitglied der Akademie. 1920 trat er in den Ruhestand. Als Komponist vortrefflicher Gesangs- und Instrumentalwerke repräsentiert Fauré die von César Franck eingeschlagene neuklassizistische Richtung.

Der bekannte russische Komponist Sergius Liapounnow starb am 8. November zu Paris im Alter von 65 Jahren. Der am 30. Nov. 1859 in Jaroslaw Geborene darf wohl als der letzte Vertreter jener glänzenden Epoche des russischen Musiknationalismuses betrachtet werden, die vor allem durch Namen wie Balakirew, Rimski-Korsakoff, Borodin, Mussorgski u. a. bekannt geworden ist. L. war seinerzeit Schüler von Rubinstein am Moskauer Konservatorium, wie auch in seinen mit formaler Eleganz geschriebenen Klavier- und Orchesterwerken, die Einflüsse der Liszt-Rubensteinschen Richtung nicht zu verkennen sind. Großen Anteil hatte Liapounnow an der Gründung des noch nicht lange in Paris bestehenden russischen Konservatoriums.

Emanuel Chyala, der Nestor der tschechischen Musikkritiker und Komponist gediegener Gesangs- und Instrumentalmusik, starb hier am 31. Oktober. In ihm verliert die tschechische Musikwelt nicht nur einen ihrer tüchtigsten und gewandtesten Kritiker, sondern auch einen ihrer fähigsten Fachschriftsteller, der in manchen Fragen der tschechischen Tonkunst mitbestimmend die Feder führte.

Musikdirektor Johannes Schultze, ein in der Hamburger Musikwelt wohlbekannter Chordirigent, ist an den Folgen eines Schlaganfalls gestorben.

Kapellmeister Heinrich Neidhardt, Leiter der Krumbacher Musikschule ist im Alter von 50 Jahren gestorben.

Theaterdirektor Martin Klein, der Gründer und ehemalige Leiter der komischen (Krollschen) Oper in Berlin, starb 60jährig in Berlin infolge eines Herzschlages.

Der Münchener Komponist und Musikschriftsteller Max Leythäuser ist im Alter von 71 Jahren gestorben.

Der in Männerchorkreisen bekannte und beliebte Komponist Fr. Ullrich ist im Alter von 63 Jahren in Godesberg gestorben.

Wilhelm Hermann Hammig, einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Geigenbaukunst, starb unerwartet im Alter von 55 Jahren an den Folgen eines Unglücksfalls. Karl Flesch widmet dem Verstorbenen, der übrigens einem der ältesten Geschlechter von Markneukirchener Geigenbauern entstammte, in der Allgemeinen Musikzeitung einen warmen Nachruf.

Kurt Herbst, Organist an der St. Georgenkirche in Hamburg, starb daselbst.

Der verdienstvolle Gesangspädagoge Eduard Bellwidt starb vor kurzem in Frankfurt a. M.

Der durch seine Konzertreisen in den 80ger Jahren weit bekannt gewordene Violinvirtuose Martin Pierre Joseph Marsick, ein einstiger Schüler von Joachim, ist in Paris in dem hohen Alter von 87 Jahren gestorben.

Opernsänger Georg Hieb, ehemaliges Mitglied des Braunschweiger Hoftheaters, dem er 38 Jahre angehörte, starb im Alter von 57 Jahren.

Der um das Musikleben Glogaus hochverdiente Musikdirektor Julius Lorenz, ist am 1. Oktober, gerade an seinem 62. Geburtstage, aus dem Leben geschieden. Wir werden des verdienten Mannes noch besonders gedenken.

Berufungen.

Dr. Hartmann, der Intendant des Lübecker Stadttheaters nach Ablauf der Spielzeit als Intendant an das Dessauer Stadttheater.

Theodor Reiser zum Konzertmeister der Meininger Landeskapelle.

Werner Ladwig zum Oldenburger Musikdirektor.

Otto Krauß, bisher Oberspielleiter an der Nürnberger Oper, als erster Oberregisseur an das Landestheater in Karlsruhe.

Ewald Siegert zum Kantor und Organisten im Hauptamt an der Petrikirche in Chemnitz.

Walther Braunfels von der Kölner Stadtverwaltung, übernimmt in Gemeinschaft mit Prof. Hermann Abendroth das Direktorium der künftigen Rheinischen Hochschule für Musik, die in nächster Zeit aus dem bisherigen Konservatorium für Musik hervorgehen soll.

Hugo Kolberg, bisher erster Konzertmeister an der Frankfurter Oper, zum ersten Konzertmeister an der Staatsoper in Wien. Gleichzeitig übernimmt er eine Professur an der Hochschule für Musik.

Der Lehrer des Orgelspieles an Dr. Hochs Konservatorium Herr Karl Heyse, der eine Zeitlang an der Ausübung seiner Kunst behindert war, hat diese nunmehr wieder aufgenommen und ist von der Frankfurter Museumsgesellschaft erneut zum ständigen Organisten der Museumskonzerte bestellt worden.

Die Leitung der Zeitzer Singakademie (früher Kurt Barth) hat Carl Ettler, der treffliche frühere Direktor des Pettauer Musikvereins, seit seiner Vertreibung aus der jugoslawisch gewordenen steiermärkischen Stadt im Steingräber-Verlag und bis vor kurzem auch als Schriftleiter an unserer Zeitschrift tätig, übernommen. Wir rufen unserm lieben Freund und Mitarbeiter zu seiner — wenigstens teilweisen — Rückkehr in die künstlerische Praxis ein herzliches Glückauf zu.



Verschiedene Mitteilungen

Königsberg. Hier wurde eine Musikerkammer für Ost- und Westpreußen gegründet. Sie umfaßt, als die erste ihrer Art in Deutschland, den gesamten Musikberuf (freie Künstler, Kirchenmusiker, staatl. geprüfte Gesangslehrer, Dirigenten großer Vereine, Theaterkapellmeister und Musikreferenten).

Eine Gilde schlesischer Tonsetzer ist in Breslau von Hermann Buchal und Gerhard Strecke in Gemeinschaft mit Richard Wetz, Arnold Mendelsohn und Alfred Schattmann gegründet worden. Ihr Zweck ist die Förderung schlesischer Musik durch Aufführung von Werken schlesischer Tonsetzer (ohne Rücksicht auf die Zugehörigkeit zur Gilde). Geschäftsstelle ist das Konservatorium in Breslau, Ohlauer Str. 74.

Pietro Mascagni wurde für ein dreimonatiges Gastspiel an die Wiener Staatsoper verpflichtet.

Die Wiener Musik- und Theaterfeste sollen, wie Dr. Bach in einer Ausschußsitzung für das Musik- und Theaterfest mitteilte, zu einer ständigen Einrichtung im Wiener Kunstleben gemacht werden.

Richard Wetz' „Hyperion" für Bariton, gemischten Chor und Orchester gelangte am 5. Nov. durch Generalmusikdirektor Professor Dr. Peter Raabe in Aachen zur Aufführung. Das Werk hatte einen außergewöhnlichen Erfolg.

Die Schachtebeck-Vereinigung brachte das zweite Streichquartett (E-Moll) von Richard Wetz in Hamburg und Leipzig zur erfolgreichen Aufführung. Das Werk erscheint in Kürze im Verlage von N. Simrock-Berlin.

Die „rühmlichst" bekannte Operette „Das Dreimäderlhaus" erlebte kürzlich am Wiener Bürgertheater ihre 1000. Aufführung.

In der Wiener Lichtentaler Kirche wurde in das alte, architektonisch prachtvolle Gehäuse der Orgel, auf der einst Franz Schubert als Organist dieser Kirche gespielt hat, ein neues Werk eingebaut. Das Werk wird von Fachleuten als das beste und gelungenste Orgelwerk, das in der letzten Zeit gebaut wurde, bezeichnet.

„Stimme und Sprache im Lichtbild" von Dr. Adolf Moll in Hamburg. Der

Autor hat 150 Bilder und 20 bewegliche Schattenbilder gesammelt und herausgegeben für abendausfüllende Vorträge in Schulen, fürs Volk und für Wissenschaftler. Es ist das erste vollständige Werk auf diesem Gebiete und faßt die Resultate unserer Stimmforscher und der namhaften Gesanglehrer im Lichtbilde zusammen. Die Schattenbilder, welche die Vorgänge in unserem Sprechwerkzeuge zeigen, erweisen sich als eine vorzügliche Idee, die durchaus neu und fruchtbar erscheint. Die gesamte Presse in Hamburg hat sich über das Bilderwerk von Dr. Moll einstimmig günstig geäußert.

Die Berliner Staatlichen Hochschulen haben sich zur Stellung eines gemeinsamen Orchesters zusammengetan. Dirigent ist Generalmusikdirektor Praetorius

Der Naumburger Konzertverein brachte unter Leitung seines Dirigenten Musikdirektor Leopold das deutsche Requiem von Brahms zur erfolgreichen Wiedergabe.

Zu unserer Musikbeilage

Über das Lied Zelters handelt unser Artikel. — Mit voller Frische begrüßt Heinr. Lemacher, ein jüngerer rhein. Komponist, das neue Jahr in einem Klavierstück, das unsern klavierspielenden Lesern willkommen sein wird, zumal es der tieferen Seiten keineswegs entbehrt.

Die Zeitschrift betreffend, zu notwendiger Kenntnisnahme!

Allerlei ist unseren Lesern vor Eintritt in den 92. Jahrgang der Zeitschrift mitzuteilen. Ihnen allen wird die Kunde angenehm sein, daß diese nunmehr wieder in einer völlig auf der Höhe der Zeit stehenden Ausstattung erscheinen wird: die kleinsten Typen verschwinden, gewählt wird ferner nicht nur holzfreies, tadelloses Text- und ein zäheres Umschlagpapier, sondern auch das Format wird nicht unerheblich vergrößert, ohne daß aber die bisherige Handlichkeit der Zeitschrift wirklich leiden soll. Da teilweise diese zahlreichen Änderungen nicht unbedeutende Mehrkosten verursachen — auch die Druckereipreise sind bekanntlich gestiegen —, läßt sich eine kleine Erhöhung des Bezugspreises nicht umgehen, der nunmehr für alle Länder

eine Goldmark

beträgt, mit dem unsere Leser sicher ohne weiteres einverstanden sein werden, zumal auf dem größeren Raum auch inhaltlich noch mehr geboten werden kann.

Weiterhin diene zur Mitteilung, daß zu dem laufenden und nunmehr abgeschlossenen Jahrgang eine schmucke Einbanddecke im Preis v. M. 1,20 direkt vom Verlag bezogen werden kann. In Halbleinen mit goldenem Titelaufdruck auf schwarzen Schildchen angefertigt, präsentiert sie sich am gebundenen Jahrgang sehr hübsch, wobei besonders darauf hingewiesen sei, daß zum Einlegen der Musikbeilagen ein besonderer Streifen beigegeben wird, den man ja nicht dem Buchbinder mitzugeben vergesse.

Jedem Exemplar der Dezembernummer liegt als Neujahrsgruß ein kleiner Taschenkalender bei. Wer weitere Exemplare wünscht, um sie seinen Freunden zu schenken, möge sich direkt an den Verlag wenden.

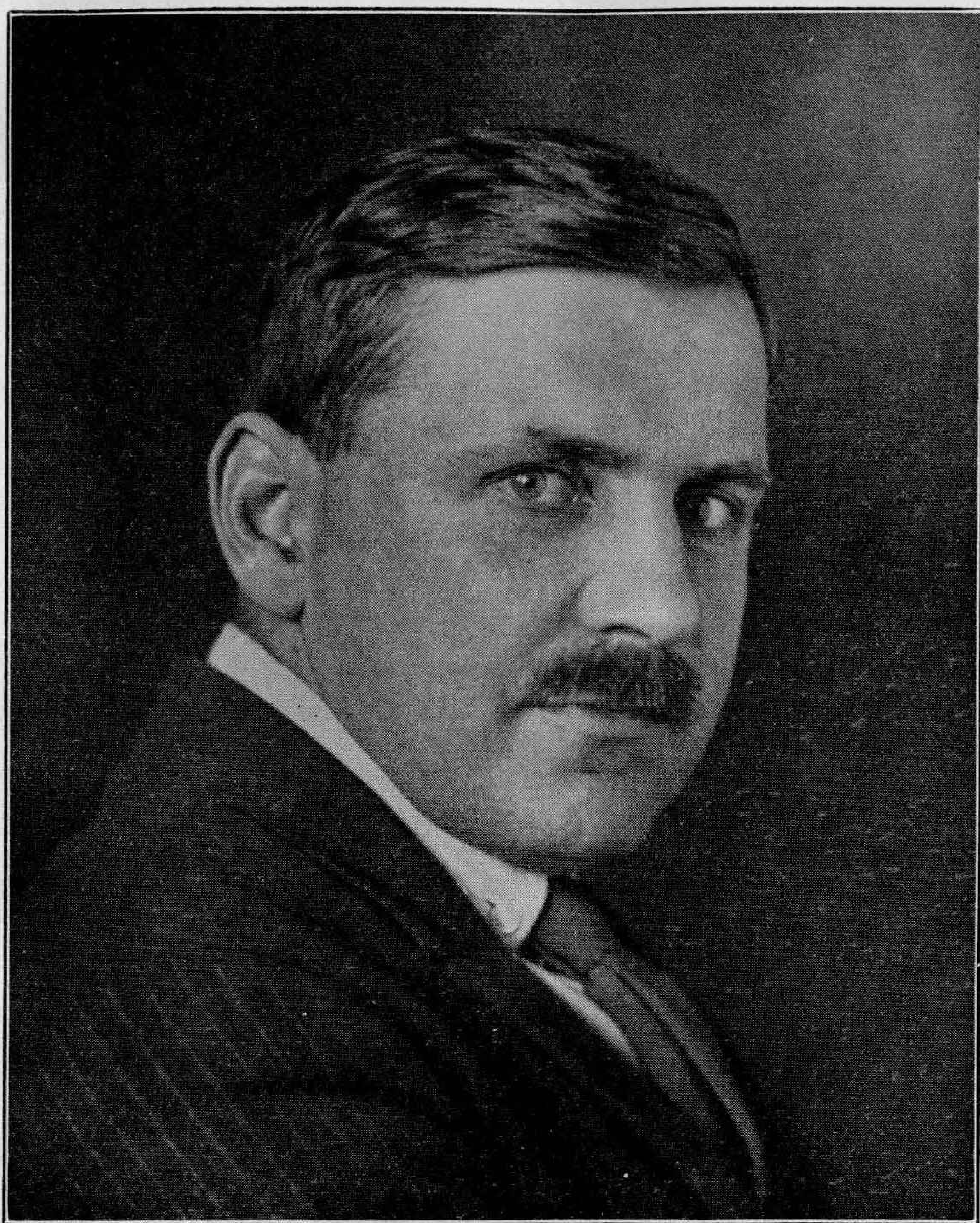
Und nun allen unsern Lesern und Freunden ein frisches, hochgemutes Neues Jahr. Dieses muß Deutschland gerade auch in künstlerischer Hinsicht einen Schritt weiter vorwärts bringen.

VERLAG UND SCHRIFTLEITUNG
DER
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Geschäftliches

Diesem Hefte sind beigegeben Prospekte der Firmen: Einhorn-Verlag, Dachau, Ernst Eulenburg, Leipzig, Walter de Gruyter & Co., Berlin, B. Schotts Söhne, Mainz, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien; ferner ein Gesamtprospekt über Dr. Karl Stocks Schaffen sowie ein Prospekt der Konzert- und Oratoriensängerin Frau Agnes Leydhecker.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig



Phot. E: Hoenisch, Leipzig

Othmar Schoeck
geb. 1886



*Wagner im Kreise seiner Angehörigen
und nächsten Freunde*



Richard Strauss

(Mit Bewilligung des Ateliers Barakovich, Wien)



Hermann Kretzschmar †

(Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig)

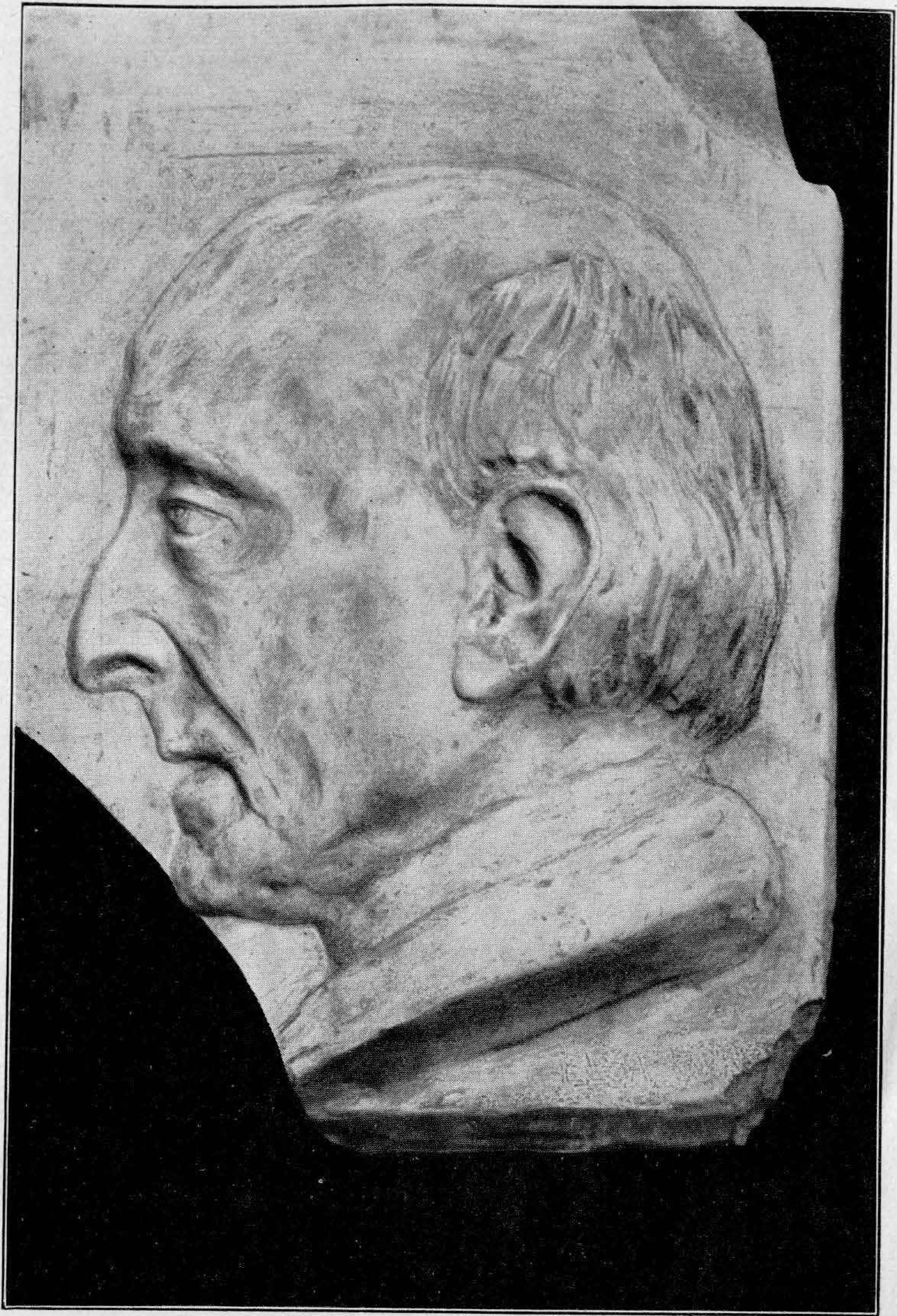


Carl Reinecke
geb. 23. Juni 1824, gest. 10. März 1910

(Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Gebr. Reinecke, Leipzig)



Bruckner in seinem Arbeitszimmer

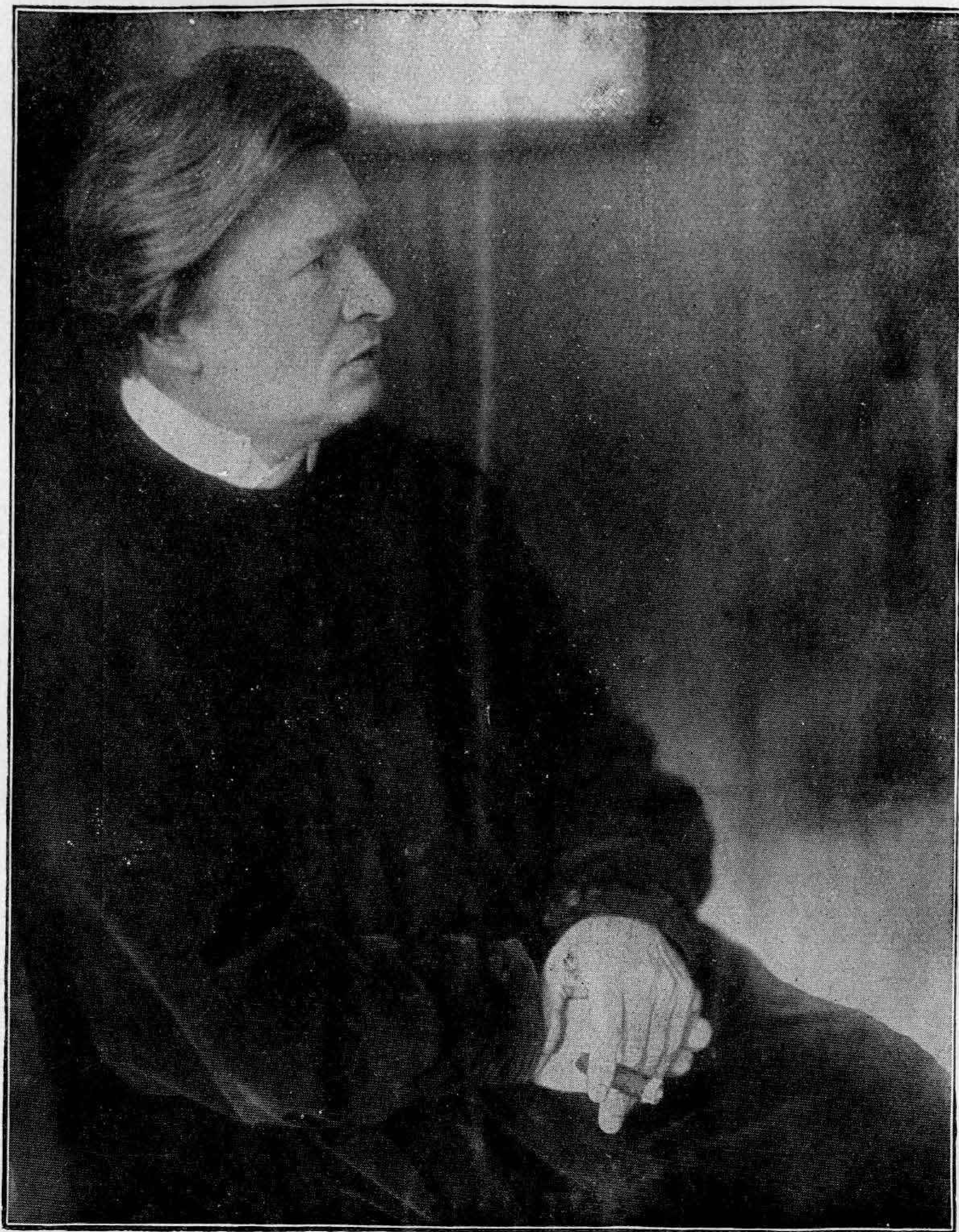


Bruckner

Relief-Aufnahme nach der Natur



August Reuß

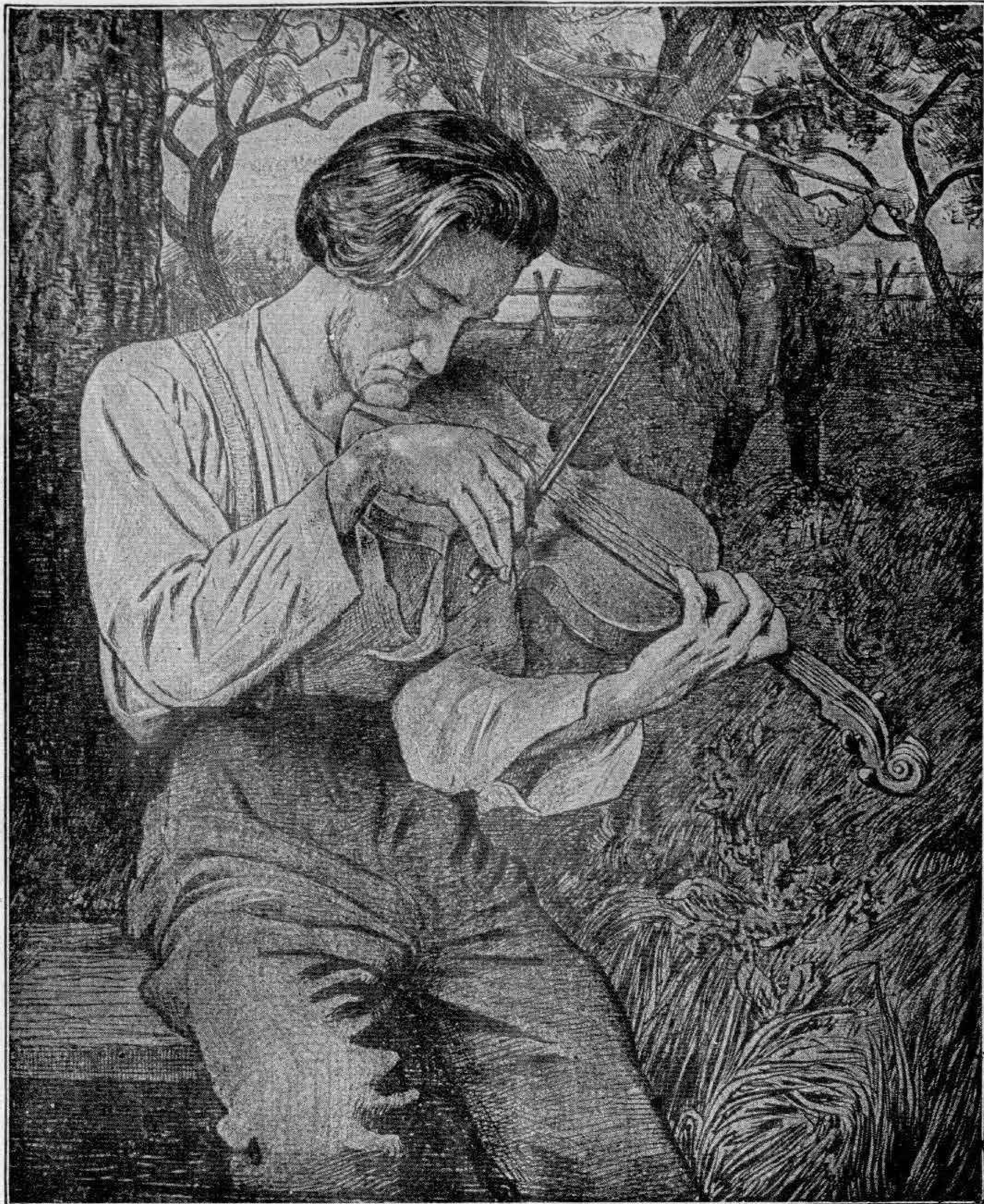


Ferruccio Busoni †

(Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig)



Peter Cornelius



Hans Thoma — Der Geiger

Nr. 17 der zeitgenöss. Kunstblätter von Breitkopf & Härtel
(Originalgröße 50×40 cm, Preis M. 2—)